Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 1. **Cöln, den 6. Januar 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Ein Concert am Hofe Napoleon's I.

Brief eines Musikfreundes an ***

Sie haben mich so oft gebeten, meinen Aufenthalt in Frankreich's Hauptstadt zu benutzen, um etwas Näheres über die Concerte am Hofe Napoleon's I. zu erfahren. Ihrem Wunsche zu entsprechen, war keine leichte Sache, weil die Theilnehmer an diesen längst verklungenen Concerten theils gestorben, theils in allen Ländern Europa's zerstreut sind. Erst vor einigen Tagen ist es mir gelungen, Aufklärungen zu erhalten und zwar von einem Ohrenzeugen, welcher zwar keine hervorragende Rolle gespielt, aber sehr gute Gelegenheit hatte, ein feiner Beobachter zu sein. — Meine hiesigen musikalischen Freunde, bei welchen ich vergebens über Ihre erbetenen Schilderungen anfragte, verwiesen mich an einen ziemlich alten Herrn, der früher Theilhaber eines bedeutenden Pianoforte-Geschäftes gewesen und am Hofe Napoleon's die Instrumente stimmte. Ich beeilte mich, diesen Herrn zu einem feinen Frühstück einzuladen, da man in Paris alle Geschäfte am besten bei Tisch abmacht. Tartoni bewirthete uns so vortrefflich mit den ausgesuchtesten Delikatessen und feinen Weinen, dass mein guter alter Pianoforte-Fabrikant und Ex-Hof-Clavierstimmer sehr bald redselig war, und Folgendes erzählte:

„Die Hof-Concerte Napoleon's wurden mit wenigen Ausnahmen in einem kleinen viereckigen Salon abgehalten, in welchem sich ausser einem Erard'schen Flügel auch noch mehrere Spieltische befanden. An einem der letztern sass Napoleon, rechts von ihm die Kaiserin; ihm zur Linken eine Hofdame, mitunter auch die Königin Hortense, oder seine Schwester, die schöne Fürstin Borghese; ihm gegenüber sass gewöhnlich der Oberkammerherr Monseigneur de Montesquieu. Acht bis zehn Schritte hinter dessen Stuhl stand das Piano und an diesem sass der Hofcapellmeister Paer, der Componist der beliebten Oper „Sargino". Rechts vom Piano stand Madame Grassini, die frühere Geliebte Napoleon's, neben ihr Madame Barilli; links der berühmte Castrat Crescentini, decorirt mit dem Orden der eisernen Krone*), die Tenoristen Crivelli und Tacchinardi, die Bassisten Porto und Barilli; hinter Paer standen der junge Drouet, der corpulente Dussek, der wunderbar starke Nadermann und zuletzt meine Wenigkeit, zurückgezogen in eine Fenstervertiefung und fast ganz verdeckt durch die schweren seidenen Vorhänge. Alle Künstler mussten stets in Hoftracht erscheinen, mit Degen an der Seite, Kragen und Manschetten von den feinsten Brüsseler Spitzen; die Hofdamen strahlten von Juwelen und die Herren von den theuersten Goldstickereien. Nur Napoleon selbst war höchst einfach gekleidet; er trug einen blauen, zugeknöpften Rock, weisse eng anschliessende Beinkleider und Weste, den dreieckigen Hut, mit welchem er während der Concerten oft und während der Messe unaufhörlich spielte. Ich selbst, sagte der alte Ex-Stimmer, war nur zugegen, um für eine gesprungene Saite eine neue aufzuziehen, was übrigens niemals nöthig wurde. Das Concert, von welchem ich erzählen will, fand einige Tage vor der Abreise des Kaisers zur Armee. welche nach Russland ziehen sollte, Statt.

Kurz vor dem Beginnen, hörte ich Paer, welcher beständig accompagnirte, zu dem jungen Drouet sagen: „Wollen Sie nicht die Güte haben, mir das Blatt umzuwenden?" Crescentini wendet entweder zu früh oder zu spät: *questi cantanti sono asini! fammi questo piacere, Drouettino carissimo, di voltare!* (Diese Sänger sind Esel! mir zum Gefallen wenden Sie um, lieber Drouet!)

Als der Grossmarschall das Zeichen zum Anfangen gab, näherte sich Crescentini wie gewöhnlich dem Piano, denn er war ein grosser Freund vom Notenwenden.

*) Crescentini starb 1846 in seinem 82. Jahre als General-Musik-Intendant in Neapel.

Paer rief ihm halblaut zu: *„Vatene, che sei una bestia!"* (Gehe weg, Du Bestie!) als aber Crescentini dennoch ruhig stehen blieb, trat Drouet ihm nachdrücklich auf den Fuss, worauf der Castrat eine recht sauere Miene machte und sich zurückzog. Drouet nahm seinen Platz ein und das Concert begann mit dem berühmten Duett für zwei Bassstimmen aus der „heimlichen Ehe" con Cimarosa, vorgetragen von Porto und Paer. Sobald die ersten Töne der Musik erklangen, legte Napoleon die Spielkarten weg, welchem Beispiel alle Anwesenden folgten. —

Porto hatte eine angenehme, Paer eine unangenehme Stimme; trotzdem wusste Letzterer bei weitem mehr Effect zu machen, da sein Vortrag ausdrucksvoller und seine Komik natürlicher war. Nach dem Duette sang Madame Grassini mit einer schönen und vollen Stimme, eine Arie von Zingarelli, auf deren Text ich mich nicht mehr entsinnen kann. Darauf folgte ein Duett, gesungen von Crivelli und Tacchinardi, und hierauf Variationen für Harfe und Piano über Melodien aus der Oper „Richard Löwenherz" von Gretry, componirt und vorgetragen von Nadermann und Dussek. Der Letztere war so dick, dass sein Körper fast die ganze Breite des Pianos einnahm und Nadermann war das beste Pendant zu ihm. Es machte einen ganz eigenthümlichen Eindruck, zu sehen, wie diese beiden dicken Herren, ihre Instrumente mit der grössten Eleganz zu behandeln wussten. Das Musikstück wurde meisterhaft vorgetragen bis zur Stelle: *„Oh Richard, oh mon roi!"* Da sprang plötzlich eine Saite auf der Harfe und gab dem armen Nadermann einen so fühlbaren Schlag auf die Nase, dass er mit grösster Bestürzung einen Schritt rückwärts machte. Bei diesem Anblick konnte der sonst so ernste Kaiser sich eines Lächelns nicht enthalten, und die beiden Virtuosen beendigten das Musikstück in aller Eile mit einer improvisirten Coda; sie hatten in *Es-dur* begonnen und schlossen ganz ungenirt in *C-dur*. Nun folgte eine Arie: *„Quelle pupille tenere"* von Crescentini ganz vorzüglich gesungen. Hierauf eine Fantasie von Drouet über *„Nel cor più non me sento"* und zuletzt ein Ensemble von Cherubini, von sämmtlichen Sängern ausgeführt. Hiermit schloss die erste Abtheilung des Concertes.

Jetzt erhob sich der Kaiser, steckte sein baumwollenes Schnupftuch in die Tasche (zu jener Zeit hatte man in Paris noch keine ostindischen Schnupftücher) nahm seinen Hut und Tabatiere, ging zu Paer und sagte ihm: „Guten Abend, Herr Paer! Ich danke Ihnen! Sie haben uns so ausgezeichnet schöne Sachen hören lassen. Ihr Duett ging vortrefflich; Sie singen in demselben mit einer erstaunlichen Naturwahrheit."

Paer: *„Maestà! troppa bontà!* (Majestät! viel zu grosse Güte!) Ich habe eine äusserst schwache Stimme."

Napoleon: „Ich höre lieber eine schwache Stimme, die schön singt, als eine kräftige, die schlecht singt. (Sich zu Porto wendend) Monsieur Porto, Sie haben eine ausserordentlich schöne Stimme." Porto konnte mit seiner Stentorstimme nur das einzige Wort: „Altezza" hervorbringen, und indem er eine tiefe Verbeugung machte, stiess er seinen Degen, dem dicht hinter ihm stehenden Crescentini sehr derb in die Seite. — „Wie schön haben Sie Ihre Arie gesungen, äusserte der Kaiser zu Madame Grassini; Sie besitzen eine hinreissende Reinheit im Vortrag; nur eine italienische Arie kann so gesungen werden." Mit einem italienischen Accent, welcher noch schärfer markirt war, als der von Paer, antwortete die Sängerin: „Sire, ich habe nicht ausgezeichnet schön gesungen, weil ich allzu schön singen wollte." „Singen Sie immer so schön wie heute Abend, so muss man sich stets glücklich fühlen, wenn man Sie hört; aber Sie haben Recht: wenn man etwas allzu gut machen will, misslingt es; das Beste ist der Feind des Guten, wie Sie wissen. Ihnen kann dieses jedoch nicht schaden, da Ihr Gesang immer vollkommen ist." — Jetzt wandte sich Napoleon zu Crivelli und Tacchinardi: „Ihr Duett wurde mit vielem Feuer wiedergegeben; so muss man dieses Duett singen." Die beiden Herren verbeugten sich tief, indem der Eine „Maestà!" und der Andere „Altezza" ausrief. — Der Kaiser fuhr fort: „Man kann nichts angenehmeres hören, Signor Crescentini, als das, was Sie gesungen haben; Sie waren heut Abend bei guter Stimme; im letzten Concerte waren Sie etwas angegriffen." Nun kam er zu Dussek und Nadermann. „Diese Melodien von Gretry, äusserte Napoleon, sind ausgezeichnet schön. Ich liebe diese Musik, sie ist natürlich, nicht gesucht und tief empfunden. Ist es wahr, Mr. Paer, dass ein Componist nie eine schöne Melodie findet, wenn er sie sucht? — Nichts ist mehr wahr, Sire, antwortete Paer. Als ich meine „Griselda" componiren wollte, suchte ich einen ganzen Monat nach den Melodien, ohne eine einzige zu finden, mit welcher ich zufrieden war; ich fasste in meiner Verzweiflung darüber, den Entschluss, mein Leben zu enden — und da fand ich plötzlich Alles in einer Woche, ohne zu suchen. — Sie haben Recht gethan, sich das Leben zu erhalten, nicht allein Ihretwegen, sondern auch wegen der Kunst, in welcher Sie schon so tüchtiges geleistet. Vergessen Sie nicht, lieber Paer, wenn Sie noch einmal in Versuchung gerathen, zu rufen: *„te be, or not to be!"* — Ihre Fantasie, Mr. Drouet, war elegant, kunstvoll und elektrisirend, und sie spielten dieselbe ohne jede Anstrengung. Es gibt Virtuosen auf Blas-Instrumenten, die im-

mer schreckliche Grimassen machen, nicht wahr, Mr. Paer? — Ohne Zweifel, Sire! sie verziehen das Gesicht, als ob sie Gift getrunken, aber der junge Drouet führt die grössten Schwierigkeiten aus, als ob es nichts wäre. — „So ist es, bemerkte Napoleon; wenn man es sieht, so glaubt man, es eben so gut machen zu können."

(Fortsetzung folgt.)

Leipziger Brief.

Die erste Hälfte unserer musikalischen Saison ist vorüber; in Folge des Weihnachtsfestes wird nun eine kurze Pause eintreten, d. h. es werden ungefähr zwölf Tage lang keine grösseren Musikaufführungen stattfinden — und das ist für Leipzig während des Winters schon sehr viel.

Im achten Abonnements-Concert nahm Frl. Georgine Stabbach mit der grossen *F-Dur* Arie der Vitellia aus „Titus" und der Arie „Jerusalem" aus „Paulus" Abschied vom Publikum. Wenn diese Sängerin hier auch kein besonderes Glück machte und der Kritik oft Anlass zu Klagen gab, so dürfen wir es doch nicht verschweigen, dass sie bei ihrem letzten Auftreten besser sang, als je zuvor, wenn damit auch noch nicht gesagt sein soll, dass wir ihre Leistungen allzusehr vermissen werden. Von einer fest engagirten Sängerin für die zweite Hälfte der Saison verlautet noch nichts und man wird voraussichtlich wohl genöthigt sein, sich wie bisher seit Frl. Stabbach's Abgang theilweise mit Gästen zu behelfen. Frau Stradlot-Mende aus Dessau sang im neunten Concert die *A-dur* Arie des Sextus aus „Titus" und die grosse Arie der Leonore aus „Fidelio". Von dieser Sängerin hat man in letzter Zeit so viel Gutes gehört und vielmehr in allen möglichen Blättern gelesen, dass etwas höhere Erwartungen in diesem Falle wohl berechtigt waren. Leider entsprach ihr Gesang demselben jedoch nur wenig. Es ist möglich, dass Frau Stradlot-Mende auf der Bühne mehr an ihrem Platze ist, als im Concertsaal, ob aber auch selbst dort die Lücken in ihrer Gesangsbildung durch Spiel etc. vollständig gedeckt werden können, möchten wir bezweifeln. Die Sängerin hat ohne Zweifel sehr schöne Stimm-Mittel, ebenso auch natürliches Talent, doch sind das eben nur Mittel, mit denen bei künstlerischer Verwendung etwas erreicht werden kann. Von einer wirklichen musikalischen Bildung ist bei ihr wenig die Rede, dagegen fehlt es ihr nicht an jenem übertriebenen Pathos, den man gegenwärtig so häufig bei mehr naturalistischen Sängern begegnet und der, weil zu oft vorkommend, nachgerade unleidlich wird. Wir erwähnen die einförmigen und höchst geschmacklosen Figuren, mit welchem die Sängerin die Mozart'sche Arie überlud und das fast fortwährende Tremoliren bei ihrem Gesang nur beiläufig und fügen noch hinzu, dass das Publikum diese Leistungen sehr wohl aufnahm. Ein weiterer Gast war Herr Guglielmi von der k. k. italienischen Oper in Wien. Er sang im achten Concert neben Frl. Stabbach die Kirchenarie von „Stradella" und zwei Lieder: „Auf der Wanderschaft" von Mendelssohn und „Trockne Blumen" von Fr. Schubert. Auch dieser Sänger ist nicht frei von allerhand unschönen Manieren, besonders sind es die der neuesten italienischen Schule (Verdi und Consorten), welche seinen Gesang beeinträchtigen. Man denke sich nun die ehrwürdige und in ihrer erhabenen Einfachheit so ergreifende Kirchenarie von Stradella und ächt deutsche Lieder in der Weise des modernsten italienischen Opernplunders gesungen! Die Stimme des Herrn Guglielmi (Baryton) ist sehr schön und ihrem natürlichen Wohlklang hat der Sänger vorzüglich die freundliche Aufnahme zu danken, welche ihm von Seiten des Publikums zu Theil wurde. — Die Solo-Gesangsvorträge des zehnten Abonnements-Concertes waren eine von Frl. Auguste Koch gesungene Cavatine von Mendelssohn, die ursprünglich zu dem Oratorium „Paulus" gehört hatte, und die Arie des Belmonte mit dem unmittelbar darauf folgendem Duett zwischen diesem und Osmin aus der „Entführung", recht brav gesungen von den Herren Schneider und Behr. Die Mendelssohn'sche Cavatine betreffend, so glauben wir, man hätte mehr im Sinne des Meisters gehandelt, wenn man sie in der Verborgenheit gelassen. Auch grosse Männer haben zuweilen Augenblicke, wo ihnen der Weltgeist ferner ist als sonst — ein Künstler wie Mendelssohn, der seine Erzeugnisse einer so scharfen Selbstkritik unterwarf, musste das fühlen und deshalb entfernte er die Cavatine aus seinem schönsten religiösen Werke. Auf keinen Fall aber hätte man dieses wenig sangbare und sehr undankbare Musikstück einer jungen Sängerin zum Debüt geben sollen. Den Schluss des zehnten Concertes bildete Mendelssohn's Composition das Fragment aus Schiller's Gedicht „An die Künstler". Die Soli sangen die Herren Schneider, Lamper, Cramer und Behr, die Chöre führte der Pauliner Sängerverein aus. Wir können uns mit der Aufführung dieses Tonstückes im Concertsaal nicht befreunden, namentlich der rauschenden Begleitung der Messing-Instrumente wegen, welche nicht allein im Saale zu sehr schmettert, sondern auch einen weniger stark besetzten Chor übertönt. Die schöne und anregende Composition ist für ein Chor von mindestens hundert Personen und für die Aufführung im Freien berechnet — und hier wird sie bei guter Besetzung auch stets von der besten Wirkung sein. — Die Virtuosen-Leistungen dieser drei Concerte waren die des Pianisten Herren Alfred Jaell im achten, der Harfenistin Frau Melanie Parish-Alvars im neunten und des Herrn A. Rubinstein im zehnten Concert. Herr Jaell spielte das *E-moll*-Concert von Chopin und drei kleinere Pièceen eigener Composition: Caprice nach Themen der Oper „Il Giuramento", der Illustration „Waldesflüstern" und Transscription über ein englisches Lied. Eine ungewöhnliche Fertigkeit, ein ebenso eleganter als markiger Anschlag verbunden mit gediegenem Geschmack und verständnissvollem Vortrag sichern Herrn Jaell einen ehrenvollen Platz unter den Virtuosen der Gegenwart. — Frau Melanie Parish-Alvars ist jedenfalls eine der ersten Künstlerinnen ihres Instrumentes und steht vielleicht selbst ihrem berühmten, leider zu früh dahingegangenen Gatten nicht nach. Ein eigenthümlicher zauberischer Duft ist über ihr Spiel ausgegossen; besonders die zarteren Stellen sind unter ihren Händen von wunderbarem Reiz, wie sie auch Meisterin in der Anwendung der Harmonika-Töne ist. Die Stücke, die sie vortrug, waren eine Phantasie und „*la danse des Fées*", beide Compositionen ihres Gatten, von dem wir letztere Pièce nicht vollendeter gehört zu haben uns erinnern, als sie Frau Parish-Alvars zu Gehör brachte. Der nicht enden wollende Applaus bewog die Künstlerin noch eine Composition in

Romanzenform des berühmten Harfen-Virtuosen zuzugehen. — Als eine bedeutende Erscheinung dürfen wir die vom Componisten selbst vorgetragene Phantasie in drei Sätzen für Pianoforte und Orchester von A. Rubinstein begrüssen. Liess uns schon die Sinfonie „Ocean“, die wir in unserem letzten Briefe zu besprechen Gelegenheit fanden, ein grosses productives Talent in Rubinstein erkennen, so ward durch diese Phantasie unser Urtheil über diesen Componisten nur bestätigt. Sie steht in formeller Beziehung noch höher, als jene Sinfonie, denn wir fanden hier eine vollendetere Abrundung, ein organisches Verwachsensein der verschiedenen Elemente zu einem schönen Ganzen. Rubinstein ergeht sich in dem Werke fessellos in seinen gewaltigen, durchaus neuen, oft auch etwas ungestümen und wilden Ideen, der Inhalt ist so ausserordentlich reich und originell, dass wir uns nach einmaligem Hören einer in das Detail gehenden Analyse enthalten und uns vorläufig blos mit einem Hinweis auf denselben begnügen müssen. Das Werk unterscheidet sich in Anlage und Form von dem Clavier-Concert dadurch wesentlich, dass das Pianoforte neben, nicht über dem Orchester steht, sich diesem sogar öfters unterordnet, wenn dies der Vortheil des Ganzen erheischt. Das Orchester — obwohl auf kleinere Mittel beschränkt — erscheint somit äusserst wirksam und als ein unter allen Bedingungen integrirender Theil des Musikstückes. Überraschend ist die Behandlung des Pianofortes; alle Errungenschaften der modernen Virtuosität sind in dieser Stimme niedergelegt und nur ein Künstler ersten Ranges darf sich an dieselbe wagen. Die wunderbarsten Klangeffekte werden oft durch Vermischung des Pianofortes mit dem Orchester erzielt; in dieser Beziehung sowohl, als in der ganzen Anlage und dem Ausbau seines Werkes ist Rubinstein einen Schritt weiter auf dem Wege gegangen, den Beethoven in seinen Clavier-Concerten namentlich aber auch in der Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester Op. 80 angebahnt hat. Als Virtuos hat Rubinstein bereits einen bedeutenden Namen auch in Deutschland; dass er dessen würdig ist und dass er neben den ersten ausübenden Künstlern rangirt, bewies er durch den Vortrag der Phantasie, wie der drei kleinen Stücke im zweiten Theile des Concerts: Notturno, Praeludium und Etude. Sein Erfolg war ein gewaltiger, es steigerte sich dieser bei der Phantasie, welche anfänglich das Publikum zu frappiren schien, mit jedem Satze. — An Orchesterwerken kamen in diesen drei Concerten zur Aufführung: die Sinfonie *D-moll* von R. Schumann, *A-dur* von Beethoven und *F-dur* von Albert Dietrich; ferner die Ouvertüren „Zauberflöte“, „Wasserträger“, „Im Hochlande“ von Gade und die Jubel-Ouvertüre von Weber. Nun war davon die Sinfonie von Dietrich, ein freundliches und anspruchlos auftretendes Werk, das Talent und fleissiges Studium verrieth. Begegneten wir auch bisweilen Anklängen, lehnte sich die Sinfonie auch in ihrem ganzen innern Wesen und in der Fassung an Vorbilder (Schumann, Gade, Mendelssohn) an, so war dies Alles jedoch nicht so stark, um einem vortheilhaften Eindrucke Abbruch zu thun. Am meisten sprachen uns der zweite Satz (*Andante*) und der dritte (Scherzo) an. Der erste Satz entbehrte bisweilen einer vollständigen Abrundung; es schien bisweilen, als habe der Componist ursprünglich eine breitere Anlage der Sinfonie beabsichtigt. Das Finale ist eine Art von Resumé der drei vorhergehenden Sätze; die wesentlichsten Gedanken derselben tauchen hier oft in veränderter Fassung und Verwendung wieder auf. Das Werk des vielversprechenden jungen Componisten fand eine warme Theilnahme beim Publikum. —

Das dritte und vierte Concert der „Euterpe“ brachte an Instrumentalwerken die *A moll*-Sinfonie von Mendelssohn (die einzelnen Sätze ohne Unterbrechung hintereinander gespielt), die in *B dur* von Haydn und die Suite in *H moll* von J. S. Bach, ferner die Concert-Ouvertüre in *A dur* von Rietz und die Ouvertüre zu „Samori“ vom Abt Vogler. Für die Aufführung der Suite von Bach und der Vogler'schen Ouvertüre fühlen wir uns dem Vorstand der „Euterpe“ zu ganz besonderem Danke verpflichtet. Abt Vogler, der geniale Lehrer C. M. v. Weber's und Meyerbeer's, ist leider fast schon einer unverdienten Vergessenheit anheimgefallen, und nirgend erscheinen seine Werke noch auf den Concertprogramms. Die Ouvertüre zu „Samori“ ist jedoch in Folge des Feuers, der Leidenschaft, die ihr innewohnen, der schönen und klaren Form wie der geistvollen Orchestration ein höchst anregendes Werk, das auch seine Wirkung bei der trefflichen Aufführung nicht verfehlte. Sehr interessant ist auch die Suite. Der ehrwürdige Meister steht hier ganz auf weltlichem Boden und tritt uns mit der vollsten Energie des grossen Genies entgegen. Da ist trotz der geringen Orchestermittel (Suitenquintett und Flöte) eine so überwältigende Macht, eine Fülle von Kraft und edler Männlichkeit, die den Hörer mit Staunen und Bewunderung erfüllen. Die Ausführung aller dieser Orchesterwerke war eine vorzügliche. — Frl. Louise Wölfel aus Dresden sang im dritten Euterpen-Concert die Arie der Amina aus dem ersten Acte der „Nachtwandlerin“ und eine Arie aus der diebischen Elster, letztere in italienischer Sprache. Die junge Dame hat seit ihrem ersten Auftreten vor etwa zwei oder drei Jahren die erfreulichsten Fortschritte gemacht. Sie ist jetzt eine sehr gewandte und technisch tüchtig gebildete Coloratur-Sängerin, deren Auffassung in dem ihr entsprechenden Genre tadellos ist. Wir sind der Ansicht, dass diese Leistungen Frl. Wölfel's das Beste sind, was wir an Gesangsvorträgen weiblicher Stimmen bis jetzt in der diesmaligen Concert-Saison gehört haben. Im vierten Concert der „Euterpe“ sang Frl. Wölfel die Arie aus der „Schöpfung“: „Auf starkem Fittig“ und das Sopran-Solo in einem neuen Werke von A. F. Riccius; es war dieses eine Composition des 130. Psalms. Zum ersten Male tritt uns der talentvolle Componist auf religiösem Gebiete entgegen und wir haben wohl genugsame Ursache, ihm zu diesem Versuch Glück zu wünschen. Es ist dieser Psalm ein würdig gehaltenes, sehr respectables Werk, das, abgesehen von dem gediegenen Inhalte, auch in Form, Behandlung der Singstimmen und des sehr effectvollen Orchesters allenthalben die geübte Hand eines gründlich gebildeten Musikers verräth. Die Ausführung war von Seiten der Solisten (Frl. Wölfel und Herr Schneider), der Chöre (Pauliner Sängerverein und Leipziger Liedertafel), wie des Orchesters eine sehr lobenswerthe. Am Schlusse des vierten Concertes sangen die Pauliner noch drei Lieder für vierstimmigen Männerchor von A. F. Riccius: „Süsses Begräbniss“ von Fr. Rückert, „Die Prager Studenten“ von J. von Eichendorff und „Die lustigen Musikanten“ von E. Grundmann, welche ebenfalls — besonders die letzteren, im heiteren Genre gehaltenen — lebhaften Anklang fanden. Die Solo-Vorträge der beiden Concerte waren: *Adagio* und *Rondo* aus dem *E dur*-Concert von Vieuxtemps, *La napolitana* von Fr. Schubert, beide gespielt von dem

Violinisten Heinrich Riecius von der k. s. Capelle, und das *C moll*-Concert für Pianoforte von Beethoven von Herrn Herrman Friedrich vorgetragen. Herr H. Riecius rechtfertigte auch diesmal die gute Meinung, die man hier allgemein von voriger Saison her von ihm hegte. Sein Spiel schien uns noch bedeutend gewonnen zu haben, sowohl was Fertigkeit als auch was Auffassung betrifft. Herrn Friedrich's Vortrag war im Ganzen genügend, doch glauben wir, dass die Aufgabe, die sich der Pianist gestellt, noch etwas über seine Kräfte ging. Seine Technik erschien nicht allen Stücken fertig, seine Auffassung nicht immer der Erhabenheit des Kunstwerkes entsprechend. —

Von den sechs Soiréen für Kammermusik, die alljährlich im Saale des Gewandhauses gegeben werden, hat bis jetzt erst eine stattgefunden. Das Programm derselben bestand aus einem Quartett in *B dur* von Haydn, dem Trio in *B dur*, Op. 97 von Beethoven, dem Quartett in *Es dur*, Op. 74 von demselben und zwei Clavierstücken: Präludium und Fuge von S. Bach und „Lied ohne Worte" von Mendelssohn. Die Pianoforte-Partie im Beethoven'schen Trio und die beiden letzteren Stücke trug Frl. Arabella Goddard aus London vor, eine Pianistin mit schöner Fertigkeit, die auch — nach diesen Proben ihres Talentes zu schliessen — glücklich aufzufassen und wieder zu geben versteht. Wie man es von den übrigen mitwirkenden Künstlern — den Herren David, Röntgen, Hermann, Grützmacher und Rietz — erwarten durfte, war die Ausführung aller Nummern des Programms eine sehr brave. —

Der genussreichste Abend, den uns die laufende musikalische Saison bis jetzt geboten hat, war ohne Zweifel der des 21. Dezembers, an dem Clara Schumann im Verein mit Joseph Joachim eine Soirée im Gewandhause veranstaltet hatten. Beide Künstler trugen vereint die *D moll*-Sonate von Robert Schumann und die Kreutzer-Sonate vor; allein spielte Frau Schumann ein Fantasiestück von Waldemar Bargiel (aus Op. 8), Notturno in *C moll* und *Impromptu* in *A dur* von Chopin, so wie Variationen eigener Composition über ein Thema von Schumann — Herr Joachim dagegen die *G dur*-Romanze von Beethoven, Präludium von Bach und Variationen (aus den Capriccio's) von Paganini. Ueber die Wiedergabe dieser Werke haben wir wohl nicht nöthig, uns weiter zu verbreiten: es war ein seltener Hochgenuss dieses vereinte Wirken von zwei solchen Künstlern. — Nicht wenig trug Herrn Professor Götze's Vortrag der beiden Lieder: „Die Liebe hat gelogen" von Fr. Schubert und „Widmung" von Schumann dazu bei, den Glanz des Abends zu erhöhen. Das ist ein Sänger, wie es leider nur noch wenige geben dürfte. Es ist nur zu bedauern, dass Herr Götze sich jetzt schon von seiner öffentlichen Wirksamkeit als dramatischer und Concertsänger zurückgezogen hat. Doch er wirkt zur Zeit als Lehrer des Gesanges an unserer Musikschule, und wie segensreich seine Thätigkeit hier ist, hat bereits die letzte öffentliche Prüfung der Schüler des Conservatoriums bewiesen. Die Violin-Vorträge des Herrn Joachim, wie Herrn Götze's Gesang begleitete Frau Schumann selbst. Auch hierin zeigte sie sich als die grosse Künstlerin, und nicht jedem Virtuosen dürfte es gelingen, so würdig auch in zweiter Reihe zu stehen.

Im Theater erschien in der Vorstellung zum Besten des Theater-Pensions-Fonds eine neue dreiactige romantisch-komische Oper: „Die Weiber von Weinsberg", das Buch von Theodor Apel, die Musik von C. E. Conrad. Betrachten wir zuerst das Libretto, so lässt sich hier die Hand eines begabten Dichters nicht verkennen, und wenn wir etwas daran aussetzen sollten, so wäre es die für den einfachen Stoff etwas zu breite Anlage des Ganzen und das oft etwas plump und derb auftretende komische Element. Die Oper ist in der alten hergebrachten Form gehalten, enthält leider auch noch Dialog — wir wollen darüber mit dem Dichter nicht rechten, auch nicht erwägen, ob das Produciren innerhalb dieses beschränkten und mehr als genugsam angebauten Gebietes den Forderungen der Neuzeit gegenüber ein berechtigtes ist, wohl aber müssen wir es tadeln, dass der Dichter gar zu oft die Handlung durch das Einschieben unwesentlicher Lieder, Arien, Duetten etc. aufhalten lässt, nur damit dem Componisten Gelegenheit geboten wird, sich und seine Kunst zu zeigen. Die Musik anlangend, so dürfen wir hier keinen grossen Maassstab anlegen. Sie ist das Erzeugniss eines fleissigen und strebsamen Dilettanten, dessen Amt und Lebensberuf ihn mit der Ausübung der Kunst nur auf die Mussestunden beschränkt. Dass der Componist unter diesen erschwerenden Umständen dennoch das zu geben vermag, was er gibt, verdient immerhin Anerkennung. Begegnen wir in dieser Oper auch einer grossen Menge von Reminiscenzen — man kann vielleicht sagen die ganze Musik bestehe aus solchen — so zeigt sich doch allenthalben Geschick, besonders in der oft wirklich effectvollen Orchestration und in dem Bau der Chöre. Wirklich ansprechend ist alles, was in Liedform auftritt oder sich dieser nähert. Wir gestehen ganz offen, dass uns diese Musik, die uns, von höherem Gesichtspunkte aus betrachtet, allerdings als wenig berechtigt erscheinen muss, doch immer noch höher steht, als z. B. die zu „Indra" oder gar zu „Giralda". Conrad's Oper fand hier einerseits eine enthusiastische Aufnahme, andererseits ward sie auf gehässige Weise angegriffen — Beides jedenfalls mit Unrecht. — Andere bemerkenswerthe Opernvorstellungen waren in den letzten Wochen die des „Fidelio" und der „Lucia von Lammermoor". Erstere Oper liess bei ihrer diesmaligen Aufführung im ersten Acte viel zu wünschen übrig, während der zweite entschieden besser ging. In der Besetzung hatte sich Mehreres geändert. Frau Bock sang die Leonore. Es war dies eine anständige Leistung, was um so mehr Anerkennung verdient, als die Sängerin die Partie überhaupt zum ersten Male gesungen und in ziemlich kurzer Zeit studirt hat. Den Florestan gab diesmal Herr Schneider sehr brav, den Jaquino Herr Cramer und den Minister Herr Burger. — Eine der traurigsten Aufführungen, die wir hier erlebt haben, war die der „Lucia". Frau Bock in der Titelrolle war nicht fest und sang und spielte dazu mit der grössten Nachlässigkeit. Die Coloratur, ohnedem die schwächste Seite dieser Sängerin, missglückte durchgehend, die Intonation war oft äusserst unrein. — Den Edgardo gab Herr Himmer vom Hoftheater in Braunschweig. Es hat derselbe schöne Stimmmittel, die zum Theil aber schon in Folge höchst mangelhafter Bildung und des beliebten Outrirens — um nicht zu sagen Schreiens — unserer modernen Heldentenöre stark gelitten haben. Breiten wir über diese italienische Opern-Carricatur den Mantel christlicher Liebe und Duldung. Wenn der neuitalienische Opernjammer auch noch in so trostloser Mittelmässigkeit erscheint, wie in dieser Vorstellung, wird er wahrhaft unerträglich. Die einzigen Oasen in

dieser musikalisch-dramatischen Wüste waren die Leistungen der Herren Brassin und Behr in den Partien des Asthon und Raimund. *30.*

Aus Prag.

II.

(Verein der Tonkünstler-Gesellschaft; Cäcilien-Verein. — Productive Künstler; Kirchencomponisten: Pitsch, Horák, Kolesowsky, Krejci. — Operncomponisten: Kittl, Fr. Skraup, Joseph A. Heller, E. Tauwitz. — Kammermusik, lyrische, Salon- und Concertcomponisten: W. Veit, Ambros, Gräfin Elise Schlick, Alex. Dreyschock, Julius Schulhoff Tanzmusik.)

Von jenem geselligen Kunstleben, welches die verschiedenartigen musikalischen Elemente zu einem, je nach dem speciellen Zwecke harmonischen Ganzen verbinden und hier und da in Liedertafeln, Vereinen etc. seinen Kristallisationspunkt findet, ist in Prag keine Spur. Die Ursache liegt theils in politischen und socialen Verhältnissen, theils in dem durch diese bedingten Character des hiesigen Künstler- und höhern Dilettantenthums. Nur sehr bedingten Sinnes könnte hierher die Tonkünstler-Societät gerechnet werden. Ihr äusseres Leben aber beschränkt sich auf die jährliche Todtenfeier für ihre verstorbenen Mitglieder und die schon erwähnten beiden Concerts spirituels, welche sie Ostern und Weihnachten zum Besten ihrer Wittwen- und Waisenkasse gibt. In der Regel hört Prag nur an diesen zwei Abenden des Jahres Oratorien, bei denen das Theaterpersonal, die Chorknaben der verschiedenen Kirchen, die Sofienakademie und der Cäcilienverein mitwirken. Der letztere ist ein Dilettantenverein, der sein Gedeihen und jetzige Blüthe nur der ausserordentlichen Kunstliebe und Ausdauer seines Direktors Herrn Abt zu verdanken hat. Ihm ist es gelungen, nach und nach ein selbstständiges Orchester zu bilden, dessen Massenhaftigkeit schon aus der Berlioz'schen Besetzung des Streichquartettes zu ersehen. Der Real von 8 bis 10 Contrabässen entspricht jenem der übrigen Saiteninstrumente. Der oft mehr denn 100 Individuen betragende Totalkörper verfügt über kräftige und frische Stimmen, da er sich stets aus der Studentenschaft und anderen jugendlichen Ständen rekrutirt. Was es heisst, hier unter den erschwerendsten Umständen eine solche Gesellschaft zu organisiren und gar zusammen zu halten, kann nur jener ermessen, der mit den lokalen Verhältnissen bekannt ist. Ein noch grösseres Verdienst aber, als das Gelingen dieser Herkulesarbeit, hat sich der Verein und sein Direktor um die hiesigen musikalischen Zustände dadurch erworben, was er seit seinem 15jährigen Bestehen geleistet. Bei so disparaten Elementen und, wenn auch tüchtigen, doch nicht immer gleichmässig beschäftigten Kräften lässt sich wohl nicht immer die haarscharfe Präcision, die feinste Nuancirung eines Conservatoirs oder einer organisch gebildeten grossen Capelle erzielen. Dennoch ist der Cäcilien-Verein nun dahin gelangt, dass seine Productionen nicht nur das Niveau der Anständigkeit immer weit überragen, sondern auch meist selbst Jenen als Muster dienen könnten, welche komisch genug, selbst jetzt noch die „Dilettanten" aus der souverainen Vogelperspective anzusehen gewohnt sind. Was die Programme der Vereins-Concerte betrifft, so springt deren Verdienst schon aus dem Umstande in die Augen, dass wir ihnen die Bekanntschaft der meisten, die Musikwelt bewegenden Kunsterscheinungen der letzten Jahrzehende zu verdanken haben. Die hier allgemeine Liebe und Begeisterung für Mendelssohn ist zum grössten Theil nun das Werk des Vereins; denn er brachte die „Athalia", die Musik zu den beiden Tragödieen des „Sofokles", zu „Christus", die römische und die erste Sinfonie, die hinterlassenen Ouvertüren (Heimkehr und Ruy-Blas) und zuerst zur Aufführung Felicien David's „Wüste" und „Columbus" gelangten durch ihn zuerst zu Gehör. Abgesehen von den Werken Goltermann's, Schnirch's, Sobolewsky's, von mehreren Gade's (Frühlings-Fantasie), Berlioz's (Flucht nach Egypten) u. s. w., war es der Cäcilien-Verein, welcher die Karlsruher „Lohengrin-Fragmente" zur Publicität brachte. Wir erwähnen dieser durch den Verein in früheren Jahren vermittelten Productionen nur desshalb, weil wir sonst wohl schwerlich die Gelegenheit erhalten hätten, diese kunsthistorischen Werke so bald zu hören. Zur Aufführung solcher Werke gehören Zeit, Geld, Energie und selbst auch andere Mittel, deren Vereinigung unsern anderen Concert-Instituten eben zu fehlen scheint. Von der Sofienakademie unterscheidet sich der Cäcilien-Verein wesentlich dadurch, dass er, wie schon erwähnt, sein eigenes Orchester besitzt und auch im Sanglichen keine streng pädagogische Tendenz verfolgt.

Haben wir es in unserem ersten Briefe (Nr. 43) und in diesem versucht, die unterrichtenden und gesellschaftlichen Institutionen, als wesentliche Motive und characteristische Kennzeichen lokaler Kunstbildung, mit verständlicher, wenn auch rücksichtsvoller Offenheit zu schildern, so dürften, um die musikalischen Zustände wenigstens andeutend zu erklären, die einzelnen productiven Künstler nicht weniger hierher gehören. — Es ist oft behauptet worden, den Böhmen reiche ihr berühmtes Musiktalent nicht über die Fingerspitzen. Wenn es auch wahr, dass wir im Laufe des Jahrhunderts keines jener Riesentalente aufzuweisen haben, das im Grossen der Kunst so Grosses geleistet hätte, um neben den geschichtlichen Originalgeistern zu glänzen; so zählt die kirchliche und dramatische Musik unter ihren Jüngern dennoch mehrere nicht unbedeutende Namen, welche Böhmen angehören und unter den sogenannten Restaurations-Componisten keinen geringen Platz einnehmen, während die Concert-, die Salonmusik und das Genre durch mehrere Celebritäten ersten Ranges vertreten sind. Es fällt uns nicht ein, um zurück zu greifen, und der Lokalästhetik zu huldigen, an Gluck oder Mozart zu erinnern, von denen einen oder den andern ein ziemlich unfruchtbarer Patriotismus sich gar gerne vindiciren möchte, vielleicht auch, nicht ohne theilweise Berechtigung könnte. Auch auf die durch ihre europäische Wirksamkeit hinlänglich bekannten Künstler früherer Zeit werden wir nicht weisen. Nur von jenen soll hier die Rede sein, nur jener soll mit Kurzem erwähnt werden, die jetzt in Prag leben, und deren Einfluss somit ein unmittelbarer, gleichviel ob sie das Ausland kennt oder nicht, ob es sie, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht ignorirt oder nicht. —

Wie überall so hat auch hier die Musica sacra jetzt nicht mehr ihr goldenes Zeitalter. Die letzten Celebritäten dieser Sphäre waren Tomascheck und Wittasek, der erste ein eben so gelehrter als begabter Tonkünstler, der zweite ein leicht bewegliches, seltenes und populäres Talent. Von älteren Kirchen-Componisten lebt nur noch Meister Pitsch, dessen Empfänglichkeit und productives Kön-

nen in noch, so zu sagen, jugendlicher Frische fortblüht. Als Theoretiker und Kontrapunctist wohl die erste, ja einzige Kunstgrösse Prag's ist seine Wirksamkeit aber eine mehr pädagogische und an der Orgel ausübende, als productive. Dennoch zeigen seine Missa solemnis, seine Mendelssohn-Fuge, die Präludien und andere Werke, was er als Componist zu leisten im Stande ist. Unter den hier sogenannten Chorregenten der Prager Kirchen liefern Verdienstliches Maschek und Horák, der letztere ein gründlicher Musiker, der trotz strenger Schreibart und contrapunktischen Ascetik vor Allem dem populären, fasslichen Gesange, als oberstem Prinzipe huldigt. — Eine eigenthümliche Erscheinung bieten zwei jüngere Kirchen-Componisten Kollesowsky und Krejci. Der erstere basirt seine Musik auf die älteren Muster; er weicht keinen Schritt von dem Pfade des geheiligten Dogma's. Fast scheint es, als wolle er seiner eben nicht sterilen Fantasie den Horizont absichtlich einengen. Keusche, traditionelle Formen, möglichst einfache Instrumentation bewahren ihn natürlich nicht immer von der Trockenheit des formalen Stils, dessen Wirkungen und Anregungen nur selten unmittelbarer Natur. Einen vollständigen Gegensatz bietet Krejci, dessen Messen, Offertorien und Psalmen hier warme Anerkennung finden, dort den Anathema der ortodoxen Kritik nicht entgehen. Krejci lebt durch und durch in der Atmosphäre der Gegenwart, deren Musik die Laien so gerne kurz, und, nebenbei gesagt, auch schlecht, die romantische nennen. Dramatische Auffassung, tropische Färbung der Orchestration mit ihren modernen Nuancen, üppig wuchernden Figurationen und dinamischen Steigerungen, versetzen uns fast in die Sphäre der grossen Oper oder wenigstens der amfibolischen Sinfonie-Cantate, wenn die Architektur im Allgemeinen, die auf dem imitatorischen Contrapunkt basirte Faktur im Einzelnen nicht dem Stile des modernen Oratoriums angehörten, und so jene für Viele ketzerische Verweltlichung der Musica sacra einigermassen dämpfen würden. Abgesehen, dass seine Compositionen ausserordentliche qualitative und quantitative Mittel fordern und daher an den Klippen der musikalischen Kirchenpraxis selten und nur in besondern Ausnahmsfällen ungefährdet vorbei segeln können, ist es klar, dass er auf solche Art Wirkungen hervorzubringen im Stande, welche unmittelbarer, ergreifender, als jene des blossen Formalism. Eben, weil sie der modernen Auffassung, dem modernen Ohre conformer, entsprechender. Dennoch ist nicht zu leugnen, dass des Componisten Gegner, welche das Zuviel seiner Art und Weise sehr stark und eben vielleicht zu viel betonen, dennoch bis zu einem gewissen Grade nicht im Unrechte sind. Das Chor des Gotteshauses ist unter den bisherigen Verhältnissen des katholischen Cultus nun einmal noch streng von dem Stadium des spirituellen Concertes geschieden, und Krejci wird in dieser Beziehung, will er seinem Talente die allgemeine Anerkennung sichern, entweder nachgeben müssen, oder sich dem weltlichen Oratorium, oder einem ähnlichen Genre zuwenden müssen. Auf diesem Felde aber dürfte es ihm an Erfolge wohl schwerlich fehlen. —

Um bei der einmal angenommenen Eintheilung und Schematisirung der Tonkunst in verschiedenen Kategorien zu bleiben, folgt der geistlichen natürlich die weltliche Musik und in dieser zunächst die dramatische. — Abgesehen, aus schon erwähntem Grunde, von Gluck, der seiner Abstammung nach hieher gezählt werden könnte, wenn es nicht lächerlich wäre, bei der kosmopolischsten aller Künste einem solchen Zufalle Rechnung tragen zu wollen, von Mozart, dessen Ruhm in Prag seine glanzvolle Morgenröthe fand, haben wir von den frühesten Zeiten der Oper an, von den Bendas bis Gyrowetz und jetzt keine absolut getreue Errungenschaft zu registriren. Tomaschek, der unter günstigen Umständen wohl das Zeug zu einem Dramatiker gehabt hätte, componirte eine einzige Oper „Serafine" und lebte dann, wenn auch als kirchlicher, lyrischer und Pianocomponist, als Lehrer geschätzt und viel gesucht, ein comfortables, echt künstlerisches, aber dennoch theilweise verbittertes, isolirtes Leben. Wolfram, der musikalische Bürgermeister von Teplitz konnte seine ziemlich zahlreichen Opernwerke nur unter der mächtigen Aegide Friedrich Wilhelm III. flott machen, brachte es aber auch so weder in Berlin noch in Prag oder Dresden zu einem nachhaltigen Erfolge. Des begabten, Vieles producirenden fürstlich Fürstenbergischen Capellmeisters in Donaueschingen, Opernversuche, hatten ebenfalls nur einen succés-d'estime. Kalliwoda ist ein Schüler des hiesigen Conservatoriums. Würfel, der talentvolle Schüler Tomaschek's begann und endete mit einem „Rübezahl". Ein zweiter Schüler desselben Meisters Fr. Dessauer musste natürlich zu grossen Hoffnungen anregen. Er war nicht nur künstlerisch reich begabt, sondern auch reich. Der letztere Umstand wiegt bei einem Operncomponisten in praxi bekanntlich nicht leicht. Dennoch gewann nur der „Besuch in St. Cyr" einige Verbreitung und relative Bedeutenheit; auch die letztere blieb ephemer. Dessauer lebt jetzt in Wien.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der berühmte Violinspieler Ferd. Laub wird im nächsten Abonnements-Concerte auftreten. — Hr. Carl Formes hat sein Gastspiel bereits beschlossen, doch die Zusage ertheilt, recht bald wieder zurückzukehren. Bei jeder der vier Vorstellungen (Entführung aus dem Serail, Robert, Don Juan und Hugenotten) war das Theater in allen Räumen gefüllt und der Beifall ein ungeheuerer. Ob dieser Beifall ein gerechter war, ist eine Frage, welche sich nicht mit wenigen Worten erörtern lässt und desshalb gelegentlich wieder in dieser Zeitung ausführlich zur Sprache kommen soll. — In dem ersten Concert des Männergesang-Vereins, welches am 4. Januar im grossen Casino-Saale stattfand, bewährte sich abermals, dass derselbe die höchste Stufe in der Ausführung erreicht hat. Zu wünschen blieb, dass in der Auswahl der Gesänge mehr auf den inneren Werth, als auf Ohrenkitzel gesehen würde; wir können uns durchaus nicht damit einverstanden erklären, von dem Männergesang-Verein einen Chor wie „der Tanz aus den Gesellenfahrten", der doch zu sehr nach der Kneipe riecht, in einem Concerte hören zu müssen. Von den übrigen Chören gefielen besonders „Auf der Wacht" von C. Reinecke, zwei Volkslieder von Silcher, „Ergo bibamus" von A. Pütz, „Sommerlied" von Mendelssohn, „die goldene Zeit" von Hiller und „Liedesfreiheit" von Marschner. — Die Hrn. Breunung, Hartmann und Reimers spielten das *C-moll*-Trio von Mendelssohn und die beiden ersteren Beethoven's grosse *A-dur*-Sonate mit hoher Meisterschaft.

Wien. Das erste Philharmonische Concert unter Leitung von Carl Eckert, welches am 17. Dec. stattfand, war ein sehr brillantes. Die Ouvertüre zu „Euryanthe", welche dasselbe eröffnete und Beethoven's *C-moll*-Sinfonie, die den Schluss bildete, wurden

vortrefflich executirt. Vieuxtemps spielte das Concert von Mendelssohn wunderbar schön. Ander sang die Arie aus Euryanthe: „Unter blühenden Mandelbäumen“ mit grossem Beifall; dasselbe war auch bei dem Quintett aus „*Cosi fan tutti*“ von Mozart der Fall, welches die Damen Cornet, Schwarz und die Hrn. Ander, Beck und Draxler vortrugen.

London. Costa hat auf die Leitung der Philharmonischen Concerte verzichtet; Hektor Berlioz konnte keine Zusage ertheilen, da er bereits von der Neuen philharmonischen Gesellschaft engagirt ist. In ihrer Verzweiflung wandte sich die Direktion an Meister Spohr nach Cassel und empfing die Anzeige, dass derselbe bei seinem hohen Alter eine Reise nach London nicht mehr unternehmen könne und es ihm auch nicht mehr möglich würde, einen längeren Urlaub zu erwirken. — Es ist noch nicht bekannt, welche Schritte die Direktoren der Philharmonischen Gesellschaft nun thun werden. —

Paris. Roger hat der Expedition der Illustration, welche Subscriptionen entgegennimmt, um unsere Soldaten und Matrosen in der Krim mit Tabak zu versorgen, von Hamburg aus 1500 Frcs. gesandt. Es war dieses die Einnahme seines Gastspiels als George Brown.

Goria ist zum Professor des Clavierspiels in den Klassen des kaiserlichen Hauses in St. Denis ernannt worden.

Rundschau.

In Lemberg wird die Oper „Die Kreuzritter in Aegypten“ von Meyerbeer zur Aufführung vorbereitet.

Frau Sophie Förster hat in einem Concert der Neuen Sing-Akademie in Hannover mit grossem Beifall gesungen.

Fräul. Agnes Bury, welche ihre Gastspiele in England beendigt, kehrt nach Deutschland zurück und wird zunächst in Berlin auftreten.

Eine authentische Copie von Schwind's herrlichem Tableau: „Die Beethoven'sche Sinfonie“, ist zur Vertheilung an die Mitglieder des Kunstvereins in München bestimmt worden. Hoffentlich erscheint das Blatt auch bald im Kunsthandel.

Dem Vernehmen nach wird Fräul. Anna Zerr ein Gastspiel in Leipzig eröffnen.

Der Theater-Direktor Wirsing in Leipzig hat die Absicht, in seinen Salons acht Soiréen zu geben, in welchen fremde Bühnenmitglieder, Künstler und Schriftsteller einen Sammelpunkt finden.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 2. **Cöln, den 13. Januar 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Ein Concert am Hofe Napoleon's I.

Brief eines Musikfreundes an ***

(Schluss.)

„Minerva würde die Flöte ganz gewiss nicht weggeworfen haben, wenn sie Herrn Drouet gehört hätte. Ohne Zweifel wenden Sie fortwährend einen ausserordentlichen Fleiss an, um Ihrer Sache so sicher sein zu können?" — „Sire, ich habe keine Zeit zum Studiren", entgegnete der junge Künstler; „den grössten Theil des Tages muss ich in den Proben zubringen und dazu gebe ich Unterricht, Abends spiele ich gewöhnlich in Gesellschaften".

— „Gut, aber Sie üben wohl Nachts und mitunter auch die ganze Nacht. Hüten Sie sich; Sie sind nicht kräftig, Sie besitzen wohl eine bedeutende Gewandtheit, aber die Natur verkauft oft sehr theuer, was sie zu verschenken scheint. Glauben Sie nicht, meine Herren (hier wandte er sich zu sämmtlichen Sängern), dass man mit der herrlichsten Stimme, doch fünf bis sechs Jahre lang vokalisiren muss, bevor man eine Arie kunstgerecht vortragen kann?"

Hierauf sprach der Kaiser mit der Königin Hortense, mit der Herzogin von Kurland, mit Fürst Talleyrand, und nahm dann seinen früheren Platz wieder ein. Die Pause währte etwa zehn Minuten. — Wie Sänger und Virtuosen in Concerten, so machte auch mein alter Historiker hier eine Pause, welche wir mit Champagner ausfüllten. Darauf erzählte er weiter:

„Auf dem Piano lag eine Crystall-Flöte; der Kaiser hatte dieselbe während des Gesprächs mit Drouet in die Hand genommen, genau betrachtet und dann wieder hingelegt; Letzterer fühlte sich darüber verletzt, nicht aufgefordert zu werden, das Instrument zu versuchen; der Kaiser schien dies mit Vergnügen zu bemerken.

Der zweite Theil des Concertes eröffnete das Terzett: „*Le faccio un inchino*", gesungen von den Damen Barilli, Grassini und Perrini. Die darin vorkommende Stelle „*Vergogna, vergogna!*" gelang vortrefflich und erst 20 Jahre nachher habe ich dieselbe von Pisaroni eben so schön gehört. — Die zweite Nummer war eine Arie, welche Porto sang; darauf ein Duett: „*che bella vita*", welches Tacchinardi und Barilli vortrugen; nachher eine Arie in *C-moll* von Simon Mayr, die Crescentini sang. Mad. Barilli legte diese Arie immer ein, wenn sie als Gräfin in „Figaro's Hochzeit" auftrat. Nun sollten Nadermann und Dussek ein Notturno (dies Genre fing damals an, in Mode zu kommen) für Harfe und Piano spielen und zwar über Themen aus der zu jener Zeit höchst beliebten Oper „Aline" von Berton. Aber kaum hatten die beiden Herren begonnen, als mehrere Saiten der Harfe sprangen. Der arme Nadermann setzte sein invalides Instrument in eine Ecke und Dussek ersetzte das Notturno durch eine Sonate eigener Composition, welche er mit grosser Meisterschaft zu Gehör brachte. Herr von Talleyrand bemerkte hier: „Höchst interessant! Wenn Dussek eine Sonate spielt, so fragt Niemand: *Sonate, que me veux-tu?*" — Hierauf folgte ein Ensemble aus einer Messe, welche Paer zu jener Zeit in Amsterdam componirt hatte, als er dort nach König Ludwig's Abreise mit dem Kaiser verweilte. Zum Schluss kam das Adagio und Rondo des dritten Concerts von Drouet, welches er später der Catalani widmete. — Nun erhob sich der Kaiser, ging nochmals an's Piano und sagte: „Vortrefflich, vortrefflich! Ihr Flötenspiel ist wunderbar. Welche Leichtigkeit! und Sie, Herr Dussek, Sie singen auf dem Piano; unter Ihrer Hand erhält das Instrument einen ganz andern Ton". „Und Sie, meine Herren" fügte er bei, sich zu den Sängern wendend, „Ich glaube, Sie haben heute noch schöner als jemals gesungen. Machen Sie noch immer Fortschritte, Herr Crescentini?"

„Ich glaube kaum, Sire".

„Und Sie, Herr Dussek, glauben Sie noch besser spielen zu können, als Sie diesen Abend gethan?"

„Ich will es hoffen, Sire."

„Und Sie Herr Drouet, lernen Sie noch immer mehr?"

„Ich, Sire, ich fahre mit Lernen noch jeden Tag so emsig fort, als wenn ich noch gar nichts gelernt hätte."

„Ja, so ist es; die Grenzen gehen immer rückwärts; der Künstler glaubt, dass er bis an's Ende seiner Welt gelangt ist, wenn er das bestimmte Ziel erreicht, aber er irrt sich, das Feld erweitert sich immer mehr und mehr. Macht Sie das nicht zuweilen muthlos?"

„Nie, Sire; ich würde meine Flöte verbrennen, wenn ich einen Tag erlebte, an welchem ich einsehen müsste, keine Fortschritte mehr machen zu können.

„Aha, Sie gleichen Herrn Paer, welcher sich das Leben nehmen will, wenn er keine Melodien mehr zu finden vermag. Sie bedürfen desshalb ein unverbrennliches Instrument, wie hier dieses, zum Beispiel; wollen Sie dasselbe nicht einmal versuchen?" — Mit diesen Worten übergab er Drouet die Crystall-Flöte, welche er wenige Augenblicke in seiner Hand gehabt.

„Sire, sagte Drouet, ich brenne vor Begierde, deren Bekanntschaft zu machen."

„Wenn das Instrument sprechen könnte, so würde es Ihnen ganz dasselbe sagen, erwiederte der Kaiser."

Drouet setzte die Crystall-Flöte an seine Lippen, wiederholte einige der schönsten Melodien, welche wir an jenem Abend gehört, variirte dieselben und schloss mit einer brillanten Coda, welche er auf meinen Wunsch später aufschrieb.

„Sie können mit dem Instrumente machen, was Sie wollen, sagte der Kaiser; es ist ein Glück, dass Sie nicht vor hundert Jahren geboren wurden; man hätte Sie damals ganz sicher als Zauberer verbrennen lassen. Sie haben das Instrument vortrefflich behandelt; es ist in guten Händen, behalten Sie dasselbe."

„Sire, ich fühle den tiefsten Dank für diesen grossen Beweis Ihrer Gnade, und die Erinnerung an diesen Abend wird in meinem Herzen nie vergehen."

„Im nächsten Concert, fuhr der Kaiser fort, wünsche ich ein Solo auf dieser Flöte, von Ihnen vorgetragen, zu hören; nehmen Sie als Thema: „*Voi che sapete*", *) Sie erfinden so schöne Variationen, dass Sie mit diesem Motiv ganz gewiss etwas Ausserordentliches leisten werden. Aha, Herr Paer, Sie machen grosse Augen, wenn man von Mozart spricht! Sie haben Recht, Mozart's Musik ist sehr gut und sehr schön, aber man muss mehr als ein Musikfreund, ja mehr als ein gewöhnlicher Musiker sein, man muss sogar ein guter, ein ausgezeichneter Musiker sein, um diese Musik recht schätzen zu können. In Frankreich macht man jetzt ganz gute Musik, und wenn Rousseau noch lebte, würde er nicht mehr sagen: „Junger Componist, wenn Du Talent hast, so beeile Dich nach Neapel zu kommen, nehme Deinen Metastasio in die Hand und componire; hast Du kein Talent, so mache französische Musik". Ihre Musik, Hr. Paer, hat italienische Melodie und mitunter auch deutsche Harmonie. Zuweilen sind Sie Jomelli, Leo, Durante, Pergolese (Aha, jetzt machen wieder unsere Sänger grosse Augen), dann und wann sind Sie etwas Haydn und so mitunter auch etwas Mozart. In der Messe, welche Sie in Amsterdam geschrieben, waren Sie oft sehr gelehrt. Modulationen, Imitationen; man hört im Bass ein Thema, darauf dasselbe Thema in einer andern Tonart, in den mittleren Stimmen, und darauf wieder in der Oberstimme; dann kommt noch eine Episode mit Modulationen hinzu. Das Stück, welches ich meine, ist, wenn ich nicht irre, eine Fuge".

„Ja, Sire, es ist die Schlussfuge."

„Bis zum ersten Amen, entgegnete der Kaiser, ist ganz gewiss nichts an derselben auszusetzen; eine Dame, welche bei der Aufführung nicht weit von mir stand, konnte sich bei dem letzten Amen des Ausrufes nicht enthalten: „„Gott sei Dank. Amen"". — Mir scheint, diese Messe hat im Ganzen etwas von dem Nebel des Zuydersee's mitbekommen".

„Euere Majestät haben Recht, die Messe war langweilig".

„Nein, nein, erwiederte Napoleon, durchaus nicht! auf mich kann die Musik niemals einen solchen Eindruck machen. Ich liebe aber keine Kirchenmusik, die sich wie Opernmusik ausnimmt, und umgekehrt, sobald die Nothwendigkeit dafür nicht vorhanden ist, wie etwa in „„Joseph""; Méhul that ganz Recht, in dieser Oper religiöse Gesänge anzubringen. Ein Beweis für den Werth dieses Werkes ist, dass man in demselben die romanhafte Liebe gern vermisst. Da wir gerade von diesem Meisterwerke sprechen, so frage ich Sie, Hr. Drouet, ob Sie nicht eine Fantasie über die reizende Romanze componiren wollen? Sie entlocken Ihrem Instrumente so bezaubernde Töne, dass diese Romanze eine hinreissende Wirkung hervorbringen müsste, wenn Sie dieselbe spielen. — Wenn Sie, Hr. Paer, einmal wieder eine Oper componiren wollen, so gehen Sie nur nicht nach Amsterdam, um dort etwa glückliche Eingebungen zu erhalten".

„Ach, Euere Majestät haben Recht: wo man auch in Amsterdam wohnen mag, wird man durch Glockenspiel,

*) Napoleon machte hier ein vortreffliches Wortspiel: „*Voi che sapete* — Sie, der so gut Variationen zu machen weiss". Das Motiv ist die Cavatine des Pagen aus dem zweiten Akt von Mozart's „Figaro".

Leierkasten und Blinde, welche auf der Strasse singen und schreien, gestört. Ja, in der Nacht hört die Quälerei nicht einmal auf, da die Nachtwächter, Klappermänner genannt, fortwährend Geräusch machen."

„Ah, bemerkte der Kaiser, Sie haben ja auch holländisch gelernt; Klappermänner, ja, so heisst man diese Leute dort".

„Sire, ich werde diesen abscheulichen Namen niemals vergessen, denn der Klappermann jener Strasse, in welcher ich wohnte, hat mich ganz unglücklich gemacht. Jede halbe Stunde sang er ein Lied, um den Schlafenden anzuzeigen, wie viel Uhr es war. Ich schickte ihm Geld, um ihn zum Schweigen zu bringen, aber der Mensch hatte die Frechheit, mir dasselbe mit der Bemerkung zurückzuschicken, dass ich ein Narr sei".

„Die Holländer, Herr Paer, sind sehr aufrichtige Menschen und lieben die Musik, selbst wenn sie schlafen. Das ist wirklich ein merkwürdiges Volk, diese Holländer; selbst in den kleinsten Städten gibt es ein Adels-Concert, ein Kaufmanns-Concert, ein Bürger-Concert, ein Arbeiter-Concert; mitunter vereinigen sich die verschiedenen Classen, um zu musiziren, und stimmen dann gerade zu einander, wie in einer Partitur die Noten von verschiedenem Werthe. In einem solchen Concerte hört man von einer Gräfin ein Clavierstück, eine Arie von einem Bäckerjungen, Clarinett-Variationen von einem Barbier; ein Duett von einer Baronin und einem Milchverkäufer und ein Viotti'sches Violin-Concert von einem Schiffer u. s. w. Die Holländer haben übrigens viel Geist und gesunden Verstand — aber das Klima! Der arme Crescentini war nach seiner Rückkehr von Holland sechs Monate lang heiser. Denken Sie wohl daran, Herr Paër, dass gerade in dieser Stunde die Klappermänner Amsterdam's in voller Thätigkeit sind?"

„Ach, Sire, ich bilde mir ein, dieselben zu hören!"

„Madame Grassini, sagte Napoleon, soll jetzt die kleine venetianische Romanze singen, welche sie so reizend vorzutragen weiss."

„Um gut singen zu können, äusserte die Künstlerin, bedarf es des italienischen Klima's. — Die feuchte Pariser Luft verdirbt die Stimme. Wenn ich hier die Sonne sehe, so denke ich jedesmal den Mond Neapel's zu erblicken".

Nach der venetianischen Romanze, mit Gefühl und Geschmack vorgetragen, sagte der Kaiser den Künstlern noch einige huldvolle Worte, unterhielt sich dann mit Herrn von Talleyrand, mit der Fürstin Borghese, mit der Königin Hortense und der Herzogin von Curland und Hrn. von Perigord und verliess dann mit der Kaiserin den Salon. Sämmtliche Gäste machten darauf den Künstlern viele Complimente, liessen es an Einladungen nicht fehlen und zogen sich dann zurück.

Es war dieses das letzte Concert, welches am Hofe Napoleon's I. stattfand.

Aus Prag.

II.

(Schluss.)

Mit Absicht nur allgemein bekannte Namen der letzten Perioden nennend, wenden wir uns nun zu den noch jetzt hier thätigen Künstlern, zu jenen, die es nicht müde werden, das undankbarste aller Felder, das der Oper, mit steter Ausdauer zu bebauen. Der bekannteste ist wohl der jetzige Direktor unseres Conservatoriums. — Kitls Laufbahn als Künstler ist eine eigenthümliche. Ursprünglich für den Staatsdienst bestimmt, absolvirte er seine Universitätsstudien in Prag und dilettirte als Student und junger Beamte nach Herzenslust. Seine ersten Compositionen, Lieder, Pianopiecen machten in den Salons Glück und fanden bald Verleger. Aber weder diese, noch die sehr verbreitete Jagdsinfonie liessen eine originale, bedeutende Productionskraft ahnen. Erst seine folgenden Sinfonieen, von denen die zweite dem Verfasser einen Orden des Herzogs von Lucca einbrachte, zeugten von einem eben so schönen Talente als tüchtiger artistischer Bildung. Die Auszeichnung, welche Kittl durch die Berufung an die Stelle Fr. Dionis Webers wurde (als Direktor des Prager Conservatoriums) musste ihn natürlich beleben und aneifern. Im Jahre 1847 trat er mit seiner ersten Oper auf. Das Libretto, merkwürdigerweise von Richard Wagner nach Königs Roman „die hohe Braut" bearbeitet, ist, wenn auch kein organisches Kunstwerk höchster Bedeutung, doch als Textbuch äusserst effectvoll, von eben so grosser Dankbarkeit für die Betonung und theatralischer Wirksamkeit, wie irgend eines des praktischen Scribe und änderer geistreichen Franzosen. Die Oper wurde zuerst in Prag gegeben und war unseres Denkens die erste heimische, welche, wie man zu sagen pflegt, einschlug und sich am Repertoire erhielt. Der zweite Akt bewies das so zu sagen, Meyerbeersche Talent des Componisten für Massenmusik; der dritte aber musste nothwendigerweise überraschen. Die musikalische Charakterisirung Clara's, des Bettlers, des trinkseligen Kapuziners und einer lustigen Soldateska ist eine so gelungene, die Vertretung des humoristischen Elementes eine so neue, dass die Oper in mancher Beziehung mit den neuen Erscheinungen Deutschlands wohl concurriren konnte. Ein wahres Unglück für die „Franzosen von Nizza" waren die folgenden Bewegungsjahre, welche der Verbreitung der Oper so wesentlich im Wege standen. Dass sie in Wien verschlossene Thüren fand, begreift sich nach den bekannten Verhältnissen der dortigen Hofoper leicht. Auch in Dresden, wo die Partieen bereits ausgetheilt waren, hinderten ihr Erscheinen auf der Bühne Coulissengeheimnisse, deren Lüftung nicht hieher gehört. Erst im vorigen Jahre gelang es dem Compositeur, dieses sein Werk auf eine fremde Bühne zu bringen, nämlich in Frankfurt am Main. Es erreichte dort einen nur halben Erfolg. Ob die Schuld davon der Ausführung oder anderen Ursachen zuzuschreiben, ist uns

nicht bekannt. Wir begreifen es, dass eine umfangreiche Partitur oft mehrerer Wiederholungen bedarf, um bei dem grossen Publikum durchzudringen, dass eine Kritik, welche principiell die ganze moderne Oper Meyerbeer's, Halevy's u. s. w. ihrer Form und den aus dieser resultirenden Inconvenienzen wegen negirt, dem Anlehnen an den sogenannt neuromantischen, grossen Opernstyl gründlich abhold ist. Wie aber eine Kritik, welche Richard Wagner ebenso principiell verfolgt, wie die unbedingten Anhänger des modernen Reformators Alles vor ihm dagewesene und erstarkte, wie diese Kritik in den „Franzosen von Nizza“ nur die etwaigen Schattenseiten bemerken, die wahrlich nicht allzuspärlich vorhandenen Lichtpunkte dieser Musik aber gänzlich ignoriren kann, ist von unbefangenem Standpunkte aus kaum erklärlich. Wir scheuen uns in einem in weiteren Kreisen verbreiteten Blatte umsoweniger die Verwunderung darüber auszusprechen, als der in Leipzig erschienene Klavierauszug der Oper wenigstens annäherungsweise Gelegenheit gibt, das Gesagte zu controlliren und den Verdacht, als sprächen wir pro domo sua zu beseitigen. Eine zweite Oper Kittls gehört dem lyrisch-komischen Genre an. Nicht arm an sehr hübschen musikalischen Momenten, fehlte es ihr hier nicht an einem günstigen Erfolge, einem nachhaltigen stand das Libretto im Wege. Heute wurde endlich seine Dritte „die Bilderstürmer“ gegeben. Ein für grosse Kräfte und Massen berechnetes Werk, über welches Einiges zu sagen, sich die Gelegenheit wohl noch finden dürfte. — Franz Skraup, erster Capellmeister am hiesigen Theater, erwarb sich einen Namen zuerst durch mehrere lyrische Compositionen, von denen einige weit und breit bekannt sind und gesungen werden. Er verdankt das seltene Glück, in's Volk gedrungen zu sein und sich dem zufolge von Unten hinauf geschwungen, die Anerkennung des Salons, der Künstlerwelt auch in der Ferne erobert zu haben, seinem specifisch nationalen Talente, mittelst dessen er sich der Ausdrucksweise, der eigenthümlichen Melodik des cechischen Volkes zu assimiliren versteht. So erreichten einige seiner Lieder eine Popularität, dass sie selbst zu Volksliedern wurden und die Reise durch fast alle Concertsäle Europa's machten. Als dramatischer Componist ist Skraup ziemlich fruchtbar, er hat schon 6 oder 7 Opern geschrieben. Eine jede hat glückliche lyrische Momente, aber diese haben, vereinzelt im musikalischen Drama als Ganzem, nur als solche ihren Werth. Seine Faktur ist eine sehr routinirte, die Form klar und durchsichtig; aber der steten Uebung des Dirigenten bleibt so Vieles aus seiner Wirksamkeit am Pulte im Gedächtniss, dass ihn nur das ursprünglichste Talent vor unwillkürlichen Reminiscenzen bewahren kann. Eine jede seiner Partituren enthält poetische Intentionen, glückliche Würfe; aber der beste Eindruck wird verwischt, wenn diesen eine Betonung folgt, der man es ansieht, entweder dass sie Frucht des gewandten Capellmeisterthums mit seinen erfahrungsgemässen Berechnungen des äussern Effectes, oder dass die Productionskraft keine ausdauernde, für grosse Werke auch im Grossen ausreichende ist. Nur aus diesem Umstande lässt es sich erklären, dass Skraups Opern trotz ihren gelungenen Einzelheiten, die das Publikum befriedigen, und andern die auch den Musiker interessiren können, keinen durchgreifenden Erfolg erringen konnten, — selbst in Prag nicht, wo der Componist doch das Heft in Händen hat und es an guter Besetzung und sorgfältigste Einstudirung seinem Werke wahrlich nicht fehlen lässt. Die letzte und in ihrem Erfolge glücklichste Oper Skraups war „der Meergeuse“; eine neue: „Columbus“ soll er eben vollendet haben. — Von Joseph Heller lässt sich, was seine äusseren Erfolge betrifft, Aehnliches sagen; die zwei von ihm bisher aufgeführten Opern „Zamora“ und „Aurelia“ erhielten sich nicht auf dem Repertoire. Trefflich gedachte einzelne Sätze, überraschende Momente waren nicht im Stande, einerseits die Längen eines blossen Formalism, andrerseits die Undankbarkeit der zum Objekte gewählten Handlung und ihrer bühnlichen Eintheilung zu paralysiren. Zudem hat der Componist als sogenannter Dilettant und nicht zünftiger Künstler mit jenen Hindernissen zu kämpfen, welche Allen bevorstehen, die nicht das Glück haben, ein officiöses Musikamt zu bekleiden. Dass aber Heller, trotz allen Anfeindungen aus gewissen Lagen, ein bedeutendes schaffendes Talent besitze, beweisen seine Kirchencompositionen und mehrere Concertouverturen. In diesen befanden sich gar oft so geistreiche und frappante Züge einer begabten Feder, dass es doppelt zu bedauern, wenn deren Glanz durch Reminiscenzen oder musikalische Lückenbüsser in melodischer, rhythmischer und instrumentaler Beziehung alsbald wieder verdunkelt wird. Fast scheint es, dass an den schroffen Gegensätzen in seinen Partituren nicht so sehr der Mangel an produktiver Anspannungsfähigkeit, als vielmehr eine gewisse unruhige Hast im Schreiben, eine nicht skeptisch ausfeilende Mache die Schuld trügen. Heller hat, wie es heisst, eine neue Oper „Marion de Lorme“, eine Sinfonie und mehrere Manuscripte vollendet. Es wäre wünschenswerth, dass eine oder die andere dieser Novitäten auf irgend einem neutralen Boden zur Publicität gelangte. In Prag ist an eine unbefangene allgemeine Beurtheilung nicht so leicht zu denken, aus Gründen, die wir angedeutet, aber nicht weiter verfolgen wollen. — Von Eduard Tauwitz, dem zweiten Capellmeister des Theaters, gelangte trotz seines Amtes noch kein grösseres dramatisches Werk bei uns zur Aufführung, obwohl bereits eine Oper von ihm in Breslau mit Beifall gegeben worden und auch im Clavierauszuge erschienen ist. Das aber, was von seinen Arbeiten zur Publicität gelangte, eine Festouverture, eine grosse Messe, die treffliche Musik zu Mosenthals: „Deborah“ beweisen, dass er ein nicht ungefährlicher Concurrent auf dem Kampfplatze sein könnte, wenn ihn nicht allzu grosse und keineswegs practische Bescheidenheit von selbem fern hielte.

Zu den übrigen, nicht in die angeführten Kategorien streng gehörigen Tonsetzern übergehend, begegnet uns ein Name, vor dem auch das Ausland bereits den Hut abgenommen. Leider entriss die Berufung Wenzel H. Veits zur künftigen amtlichen Wirksamkeit in Eger, als Präsident des dortigen Kreisgerichtes, diesen trefflichen und mannigfach einflussreichen Künstler vor zwei Monaten der Hauptstadt. Veit besitzt ein seltenes Talent, das mit seiner liebenswürdigen Persönlichkeit gleichen Schritt hält, ein durch echt künstlerisches Streben erworbenes gründliches Wissen und jenen praktischen Blick, welcher im Schaffen seiner poetischen Natur wesentlich zu Hilfe kommt. Eklektiker im besten Sinne des Wortes, bewahrt ihn in allen Genren seines Dichtens ein glücklicher Takt davor, seine Individualität aufzugeben. Er ist der einzige unter den lebenden böhmischen Componisten, welcher die Kammermusik mit grossem Erfolge kultivirt. Seine Streichquartetten und Quintetten reihen sich den besten in der neuen Literatur würdig an. Eine grosse Ouverture und zwei Gelegen-

heitscantaten sprechen für seine Tüchtigheit, auch mit grossen Mitteln umzugehen, seine Lieder und Pianocompositionen sind allbekannt. — A. Ambros, dessen Sichfernehalten vom feuilletonistischen Felde für Prag nicht gleichgültig hinzunehmen, da er ein eben so allseitig gebildeter, als geistreicher Schriftsteller ist, hat sich schon mannigfach als Componist versucht. Die bedeutendste seiner Leistungen ist wohl die gelungene Musik zu Shakespeare's: „Othello", die sich bei den hiesigen Aufführungen der Tragödie mit Recht stets der vollsten Theilnahme erfreut. Mehrere Ouverturen (Käthchen von Heilbronn, Tiecks Genovefa), ein Stabat mater und eine grosse Sinfonie reihen sich dieser an. Im Druck erschienen bisher zwei Pianocompositionen in Wien.

Da die lyrische Composition bei uns unerschöpflich scheint und an Liedern, Gesängen stets Neues producirt, so übergehen wir diesen Zweig um so mehr, als Vieles hieher gehörige über das Niveau dilettantenhafter Anständigkeit nicht hinaus geht. Nur der Gräfin Elise Schlick sei hier erwähnt, als einer in den hohen Schichten der Gesellschaft, wo ein ernstes künstlerisches Streben fast nie zu finden, höchst seltenen Erscheinung. Ihre Lieder sind bekannt, mehrere derselben verrathen, was den tiefgefühlten Ausdruck betrifft, die Poetin, in ihrer Faktur eine Routine, welche beweist, wie lange die Verfasserin mit der Publicirung gezaudert. Von der Liebenswürdigkeit dieser edlen Frau, mit welcher sie ihr gastlich Haus der Kunst öffnet, wissen einheimische und fremde Musiker so viel zu erzählen, dass es überflüssig wäre, davon hier noch des Weiteren zu reden. — Von der Productivität in der Salon- und Concertmusik gilt das von der lyrischen Gesagte in noch höherem Grade; denn nicht nur die hier bereits Genannten sind auch auf diesem Felde thätig; es gibt keinen nur einigermaassen vorgeschrittenen Pianisten, der es nicht für absolute Pflicht hielte, irgend eine Solopièce mit seinem Namen auf pompösem Titelblatte zu zieren. Auch hier beschränken wir uns, bloss die zwei bedeutendsten Repräsentanten hier aufzuführen, freilich Namen von europäischem Klange. Die Vollendung Alexander Dreischocks als Virtuosen ist sprüchwörtlich geworden. Seiner bis zum letzten Gipfelpunkte gereiften Technik entspricht das tiefe Verständniss und die vollkommene Beherrschung des Künstlers. Als Componist steht A. D. nicht auf der äussersten Linken; die künstlerische Zucht Tomacheks seines Lehrers hat bei aller späteren selbstständigen Entwicklung eine gute Dosis jenes Conservatism bewahrt, der die Ueberschreitung einer gewissen Grenze für ein sacrilége hält. Es sei aber damit nicht behauptet, dass es seiner fruchtbaren Muse an Schwung gebricht. Unter des Meisters Händen erhält jede Phrase Leben, selbst das minder Bedeutende poetischen Flug. So erscheint jede seiner zahlreichen Compositionen als ein Gedicht mit selbst verständlicher meisterhafter Faktur, als ein Bravourstück höchsten Ranges mit interessantem Inhalte. — Aus derselben Schule ist auch Julius Schulhoff hervorgegangen. Seinem Spiele, bei eben auch vorzüglicher Technik, innewohnt jenes nervöse Element, welches die empfänglichen Zuhörer entweder in harmonisch-behagliche Stimmung oder in höhere Verzückung versetzt. Als Componist ist Schulhoff ein wahres Sonntagskind, welches in strenger Schule erzogen, sich im behaglichen Geniessen einer glücklichen Jugend an der Seine die Grazie und Leichtigkeit Pariser Kunst angeeignet. So mühelos und leicht seine Compositionen, die Lieblinge der Damenwelt, auch hingeworfen scheinen, — hinter der graciösen Form, dem leichten Duft verbirgt sich stets Poesie; wenn auch nicht Poesie der Waldeinsamkeit, einer abgeschlossenen Zauberwelt, doch die des geistreichen, bewegten Salons. Seiner Sonate in *f moll*, einem aus drei Gedichten nicht unorganisch zusammengesetzten Ganzen, wird vielleicht auch der unbedingte Anhänger der neuesten Richtung philosophischer Tendenzmusik seine Anerkennung nicht versagen, obwohl sich Schulhoff's ernstes, unter seinen bisherigen Werken von allen Experimenten prononcirter Sprach- und Beschreibungsseligkeit in Tönen fern hält. Es ist characteristisch für Tomascheks Schule, dass (man verzeihe die Anwendung der prägnanten Ausdrucksweise des Dichters) aus ihr zwei Kerle wie Dreischock und Schulhoff hervorgehen konnten.

Auch der in Böhmen mit vielem angeborenen Geschick gepflegten Tanzmusik huldigt eine Legion von Walzer-, Galopp-, Polka- und Quadrillen-Componisten. Die bekanntesten und glücklichsten unter ihnen sind: Labitzky, Swoboda und Lucker.

Hiermit aber schliessen wir unsere Revue, obwohl sie Manchem zu lückenhaft vorkommen dürfte, um so mehr, als sie dem freundlichen Leser als vielleicht zu weit ausgesponnen erscheinen dürfte, um nicht seine Nachsicht in Anspruch nehmen zu müssen.

17.

Pariser Brief.

Das Interessanteste der vorigen Woche, das ich zu berichten im Stande bin, ist die Aufführung des *„Il Trovatore"* (der Troubadour). Drama in 4 Akten von Salvator Cammarano, Musik von Giuseppe Verdi in der grossen italienischen Oper.

Zum ersten Male ist Verdi im Stande gewesen das französische Publicum zu electrisiren und seinem Namen einen Schein von dem Glanze, der ihm in Italien gehört, auch hier zu erwerben. Sicherlich liegt der Grund dazu aber nicht in Zufälligkeiten — die ja nirgends eine grössere Rolle spielen als in Paris — oder an der allmäligen Gewöhnung des Publicums, als in dem grösseren Werthe dieses Werkes. Verdi ist der König unter den Italienern allein „unter den Blinden ist der Einäugige König", und so wie es heutzutage mit den italienischen Componisten steht, ist das auch kein Wunder; denn der Geschmack des Publicums, welches vor allen Dingen auch n e u e Opern hören will, ist auf Abwege gekommen und die Extravaganzen, die Schroffheiten und Unnatürlichkeiten, welche die reussirende Oper in Italien aufbieten muss, befinden sich längst über die Grenzen jedes Schönheitsgefühls. Was an Rossini genial, Vollendung war, bildet sich unter Bellini, Donizetti und Verdi immer schärfer, übertriebener und verletzender aus, bis das Publicum plötzlich aus dem Traume geschüttelt werden wird und das travestiren, verspotten wird, was es jetzt trotz seiner Unnatur so hoch hält. Die Zeit wird kommen, wo das Publicum, das für Weigl's Schweizerfamilie oder Hummel's Fanchon reif sein wird, denn aus einem Extrem gibt es keinen Weg zum richtigen Centrum, sondern zuerst nur im Ueberschlagen in das andere.

Mais revenons à nos moutons — hier also, wo man nicht nur die einheimischen Componisten hören will, wie in Italien, läuft man auch weniger Gefahr in Einseitigkeit verfallen und goutirte man deshalb sehr natürlicher Weise die bisherigen Opern Verdi's

nicht. Sein Styl hier kommt dem, was wir unter der italienischen und französischen Richtung verstehen, gleichzeitig näher; er hat sich seine *grandiosités* ein wenig enthalten, ist dafür aber melodischer, glücklicher im Detail, contrastreicher und fliessender uns erschienen.

Il Trovatore ist Verdi's achtzehnte Oper und wurde am 19. Januar 1853 zum ersten Male in Rom, am 23. December — fast ich es vergessen — 1854 zum ersten Male hier gegeben. Der Dichter ist in diesem Jahre gestorben, — was den Recensenten der Gazette musicale schon des düstern Zuges halber, der durch die Heldenfigur des Stückes geht, nicht Wunder nimmt. — Ein Wink für Tragiker. —

Die Ouverture, deren Existenz immer mehr in Frage gestellt zu werden scheint, besteht nur aus grossen Paukenwirbeln, die uns in das Vestibul der Paläste von Aliaferia führen, wo Fernando, ein Offizier, seinen Camaraden erzählt, dass eine Zigeunerin eines Tages an der Wiege Garzia's, Bruder des Grafen, angetroffen und auf den Verdacht hin, dass sie dem Kinde durch Zaubereien habe schaden oder es umstricken wollen, zum Feuertode verdammt wurde. Diese Strafe reizte die Tochter der Verbrannten zur Rache, das Kind verschwand und man glaubte die verkohlten Knochen, welche später auf dem Richtplatze zerstreut gefunden worden, für die Reste des unglücklichen Garzia erkennen zu müssen. Fernando's Gesang ist gut declamirt, rhythmisch belebt und geschmackvoll von dem Chore begleitet und unterbrochen. — Da schlägt es Mitternacht, ein Trommelzeichen ruft die Soldaten von der Bühne. — Hierauf sehen wir Leonora mit Ines im Garten umherwandeln und dieser ihr Herz enthüllen; sie liebt den Troubadour, der allabendlich vor ihrem Fenster erscheint, und ist beängstigt durch die Bemerkungen des Grafen, der seinerseits heftig für sie entbrannt ist. Diese Arie hat einmal viel Erinnerndes an Elvirens Arie in „Ernani", ist ferner auch mehr absonderlich als schön, namentlich aber nicht fliessend melodiös. — Auch diesen Abend erschallt des Troubadours Gesang; Leonore, die indessen die Scene verlassen, eilt ihrem Geliebten entgegen und trifft auf den Grafen, der sich gleichfalls in ihre Nähe geschlichen. Sie, der Troubadour und der Graf sangen als Finale ein Trio eigener Art, weil jene immer unisono gehen, um den Eindruck der sich gegenüber stehenden Parteien nicht ins Licht zu stellen. Ein Mittel, das uns verfehlt erscheint, weil der Troubadour und seine Geliebte den störenden Grafen jedenfalls mit ganz verschiedenen Gefühlen ansehen und deshalb auch verschieden gestimmt und musikalisch dotirt werden müssen.

Der zweite Act *„la Gitana"* (die Zigeunerin) genannt — der erste hiess *„Il duello"* (der Zweikampf) — versetzt uns in die biscajischen Gebirge mitten unter das phantastische bachantische Treiben der Zigeunertruppe. Man tanzt mit Waffen, Geräthen und schlägt dazu mit dem Hammer auf den Amboss. Die Tochter der Verbrannten Azucena ist mit Maurico, dem Troubadour in der Mitte der Masse, und sie singen ein Duett, das an Ausgelassenheit und diabolischer Keckheit vielleicht alles Existirende überragt. Jene verlangt Rache von Maurico, weil des Grafen Bruder sie habe verbrennen wollen und aus Irrthum eine andere getödtet habe. — „Also bin i c h n i c h t dein Sohn" — ruft der Troubadour verwundert aus. — O doch! verbessert sich Azucena — habe ich dich nicht immer als Sohn geliebt u. s. w., warum hast du den Grafen nicht im Zweikampf ermordet? — „Eine himmlische Gewalt hielt mich davon ab!" antwortet Maurico. — Diese Scene wird unterbrochen durch die Ankunft eines Boten, der ihnen erzählt, dass Leonora, in dem Glauben, Maurico sei gefallen, den Schleier zu nehmen sich in ein Kloster begebe. Der unverletzte Liebhaber bricht mit seiner Schaar auf, um die Braut dem Himmel zu entreissen, ehe es zu spät. — Die Scene führt uns in die Nähe des Klosters, wo der Graf sich in gleicher Absicht gelagert hatte, und begleitet von dem Chor seiner Soldaten ein reizendes Cantabile singt, das von Graziani wiederholt werden musste. Der Chor ist leicht, frisch einfallend und elastisch. — Es erschallt eine Hymne und Leonora erscheint. — Der Graf, gleichzeitig aber auch der Troubadour mit seiner Schaar stürzen ihr entgegen. — Alles macht uns gefasst auf eine wüste Kampfscene; da bändigt Leonora durch die Gewalt ihrer zerrissenen aber aufgeregten Worte, die Wuth der Parteien, und der Act schliesst kurz. —

Der dritte Act — *„Il figlio della Zingara"* (der Sohn der Zigeunerin) — führt uns zum Grafen, dem so eben Azucena vorgeführt wird, welche ihm Auskunft über seinen Bruder zu geben sich weigert und zum Scheiterhaufen verurtheilt wird. Aus dem Lager werden wir in das Schloss von Castelbor zu den Belagerten versetzt, wo Maurico die Segnung seiner Vereinigung mit Leonora noch vor dem Sturme des Grafen sich geben lassen will; als die Nachricht, dass seiner Mutter Holzstoss eben zugerichtet werde, ihn rastlos fortreibt.

Der vierte Act — *„Il Supplizio"* (das Urtheil) — beginnt mit einem Duett zwischen Leonore und Maurico, der gefangen genommen seiner Geliebten hinter dem Gitter seines Thurmes hervor antwortet. — Chöre treten dazu. Diese Nummer ist sehr zart, regelmässig und architectonisch gut gruppirt. Eine grosse Glocke begleitet mit ihrem breiten tiefen Ton den Gesang. — Hierauf geht Leonora zu dem Grafen und bietet sich ihm als Preis für Maurico's Befreiung an. — Dieses Duett ist recht geeignet zur Entfaltung der Verdi'schen Ausschweifung, drängend, athemlos, ewig überstürzt. — Leonora selbst will diese Nachricht ihrem Geliebten überbringen; allein vor seinen Füssen zeigt sich schon die Wirkung des Giftes, welches sie genommen. Zu früh ergreift sie der Tod, sie bricht zusammen, der Graf schäumt auf vor Wuth, Maurico wird hingerichtet und nach seinem Tode ruft Azucena dem Grafen zu: Wohlan, das war dein Bruder! — Aehnlich wie in der „Jüdin" von Halévy. —

Wenn der Text auch viele Ungereimtheiten hat, so kann man ihm doch nicht vollständige Grundlosigkeit vorwerfen, die Charactere, besonders der des Grafen sind nicht gleichmässig ausgeführt, im Ganzen jedoch sind die Contraste gut vertheilt und das Ensemble sehr b ü h n e n r e c h t behandelt.

Verdi nun hat den 4. Act besonders ausgezeichnet; wir halten jedoch trotz der erkennbaren Vorliebe, welche er diesem gewidmet hat, den 2. Act für den besten. Jedenfalls thäte man Unrecht, wenn man nicht Verdi anerkennen wollte, dass er ganz allgemein mit Glück und Ehre diese Aufgabe gelöst habe. Nach der freilich noch nicht ganz genauen Einsicht, die wir in dieses Werk haben, halten wir im 3. Act den Chor der Soldaten, das Duett zwischen Leonora und Maurico, ferner das des letzten mit seiner

Pseudo-Mutter neben den Piècen, welche wir bereits oben gelobt haben, für die besten.

Baucardé, ein Franzose italienischer Schule debütirte als Troubadour; seine Stimme ist unegal, entweder ganz eigenthümlich reizvoll oder guttural und dumpf. Sein Spiel aber, das wir höher stellen, als seinen Gesang, trug ihm viel Beifall ein. Graziani sang liebreich naiv, und ohne Effekthascherei. Frau Frezzolini und Frau Borghi-Mamo lösten beide in gewohnter Weise ihre Rollen — Leonora und Azucena — als Künstlerinnen ersten Ranges. Kaum wusste man, was mehr zu bewundern: ihr Gesang oder ihr Spiel. —

Die Aufführung ist die Woche hindurch wiederholt worden, und der stets wachsende Beifall, wie der Zudrang des Publikums sichern die Oper auf dem Repertoire hier. —

In der kaiserlichen Academie für Musik und Declamation ist Samson zum Professor der Literatur und Geschichte — Regnier zum Lehrer der Declamation ernannt worden. — *19.*

Besprechungen neu erschienener Werke.

Hanslick, Ed. Dr. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision und Aesthetik der Tonkunst. Leipzig, Teubner.

Dies Werk, mit welchem der Verfasser zum ersten Mal in die Literatur tritt, ist ein in allen Beziehungen so bedeutendes, dass es enthusiastische Anhänger und wüthende Gegner in der deutschen Kritik finden und einen wichtigen Abschnitt in der Geschichte der Aesthetik dieser Kunst bilden dürfte. Wer die ersten Seiten dieses Buchs gelesen hat, der wird eben so wenig leugnen, dass ein tiefer Kenner der Musik und ihrer Theorie zu ihm spricht, als es ihm entgehen kann, dass hier keine Schlacht auf gewonnenem Gebiet geschlagen, sondern das Terrain selbst der Gegenstand des Kampfes ward. Das Hanslick'sche Buch ist nicht polemischer Natur, es ist ein Feldzug: denn nicht diese oder jene Meinung soll bestritten, nicht eine irrige Ansicht aufgeklärt, ein zweifelhafter Punkt in's rechte Licht gesetzt werden, nein, sogenannte Resultate der Aesthetik der Tonkunst, Grundsätze und Begriffsbestimmungen durch viele, mitunter würdige Namen in der Wissenschaft, durch die Tradition von Decennien und die allgemeine Geschmacksrichtung des Publikums sanctionirt, sollen in ihr Nichts aufgelöst und ihre unberechtigten, dem innersten Wesen dieser Kunst entgegengesetzten Prämissen und Consequenzen gezeigt werden.

Polko, Elise. Musikalische Märchen, Fantasien und Skizzen. Leipzig, J. A. Barth.

Es ist eine wahre Freude zu sehen, dass dieses interessante Büchlein so zahlreiche Freunde gefunden, dass eine neue Auflage schon nöthig geworden ist. Diese zweite, neu durchgesehene und vermehrte Auflage, mit Illustrationen in Holzschnitt und Zeichnungen von J. E. Lüdel und G. Schlick ist vom Verleger so elegant ausgestattet, dass zu ihrer Empfehlung wohl nichts weiter gesagt zu werden braucht, als dass dem musikalischen und unmusikalischen Publikum kaum eine schönere Weihnachtsgabe gemacht werden konnte, als diese Märchen.

Sechstes Gesellschafts-Concert im Casino-Saale,

unter Leitung des städt. Capellmeisters Ferd. Hiller.

Dinstag, den 9. Januar.

(Ouvertüre zur Oper „Der Freischütz" von Weber. — Concert für die Violine von Beethoven, vorgetragen von Hrn. F. Laub, Grossh. Weimar'schen Kammer-Virtuos. — Die Flucht nach Egypten, Biblische Legende für Tenor-Solo, Chor und Orchester, von Hektor Berlioz. — Fantasie für die Violine, über Motive aus „Othello", von Ernst, vorgetragen von Hrn. Laub. — „Es muss doch Frühling werden", Sinfonie von F. Hiller. — Der 114. Psalm, für achtstimmigen Chor und Orchester von Mendelssohn.)

Die musikalischen Zeitungen Deutschland's und Frankreich's haben so viel über das Grossartige und Characteristische der Compositionen von Hektor Berlioz gemeldet, dass die Erwartungen des Publikums sehr hoch gespannt sein mussten, und man sich von dieser Legende hohe Genüsse versprechen durfte. Berlioz nennt dieses Werk in der französischen Original-Ausgabe „Fragmente eines Mysteriums im alten Styl", für Tenor-Solo, Chor und kleines Orchester. In dem Vorwort erzählt uns derselbe, wie diese Composition entstanden, und wir wollen den Lesern dieser Zeitung Einiges davon mittheilen: „Ich befand mich eines Abends beim Baron v. M., einem intelligenten und wahren Freunde der Künste; alle Anwesenden spielten entweder Ecarté, Whist oder Brelan, nur ich machte eine Ausnahme, weil ich das Kartenspiel verabscheue. Ich langweilte mich ganz ungeheuer, als der Herzog, sich zu mir wendend, plötzlich ausrief: „Da Du nichts zu thun hast, so musst Du mir ein Musikstück für mein Album componiren". „Sehr gern". Ich nahm Papier, schrieb — und so entstand der Text und die Musik der „Flucht nach Egypten".

Wer von einem so flüchtig entworfenen Werke ein nach allen Seiten hin durchdachtes Ganzes verlangt, würde unbillig sein. Berlioz hätte, wegen seines Rufes in Deutschland, seinem deutschen Verleger einschärfen sollen, den Titel mit der Vorrede, gleichlautend nach dem französischen Originale zu veröffentlichen. —

Hr. Laub spielte den ersten Satz des Beethoven'schen Concerts nicht ohne Befangenheit; wenn solche auch später verschwand, so musste man doch erkennen, dass Hrn. L. noch die künstlerische Reife fehlt, um durch Vortrag dieses Tonstückes einen vollkommenen Kunstgenuss gewähren zu können. Die Cadenzen, welche Hr. Laub zu Gehör brachte, vermochten uns nicht zu befriedigen, und wir möchten demselben den Rath ertheilen, für die Folge die von Meister Joachim componirten, ganz genau zu benützen. Das moderne Genre scheint Hrn. Laub bei weitem mehr zuzusagen, als das klassische Gebiet, da er die Fantasie von Ernst ganz ausgezeichnet vortrug. Das Publikum lohnte dessen Leistungen mit lebhaftem Beifall und wiederholtem Hervorruf.

Hiller's Sinfonie „Es muss doch Frühling werden" wurde in dieser Zeitung bereits mehrmals besprochen; wir können heute das früher Gesagte nur wiederholen. Dieses grossartig angelegte und herrlich instrumentirte Werk hat ausserordentlich viele Schönheiten und gehört unbedingt zu den besten Compositionen Hiller's, aber wir glauben unumwunden gestehen zu müssen, dass dasselbe einen bei weitem grösseren Effect hervorbringen würde, wenn sich

der Componist dazu verstände, jeden Satz, besonders den ersten, zu kürzen. — Der Psalm von Mendelssohn, vortrefflich gesungen, machte keinen Eindruck, weil das Publikum schon zu ermüdet war. — Weber's ewig schöne Ouvertüre zum „Freischütz" wurde von unserm vorzüglichen Orchester herrlich gespielt.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am 11. Januar kam Wagner's Oper „Lohengrin" hier zum ersten Mal zur Aufführung und fesselte die Aufmerksamkeit des zahlreich versammelten Publikums, von der ersten bis zur letzten Note. Während eines jeden Actes wurde oftmals und lebhaft applaudirt, und so oft der Vorhang fiel, folgte stürmischer Beifall; wir dürfen sagen, dass diese herrliche Oper auch hier diejenige Anerkennung gefunden, welche ihr in jeder Beziehung gebührt; wir bezweifeln keinen Augenblick, dass „Lohengrin" sehr oft wiederholt werden muss und das Interesse für diese Oper sich bei jeder Vorstellung steigern wird. Was die Aufführung anbetrifft, so waren alle Mitwirkenden vom besten Eifer beseelt, wenn es auch nicht allen gelingen wollte, ihre schwierige Aufgabe vollständig zu lösen. Der Chor sang im ersten Act sehr unbefriedigend und am Schluss desselben war der Sopran sehr unsicher. Diese Mängel werden hoffentlich in den ferneren Vorstellungen nicht mehr vorhanden sein. — Herr Sowade als Lohengrin bekundete den geübten dramatischen Sänger, dem es jedoch leider zu sehr an Stimme fehlt, um den eigentlichen musikalischen Theil seiner Parthie zur vollen Geltung zu bringen.

Frl. Rochlitz (Elsa) fehlt es noch an Gewandtheit, um diese reizende Partie vollkommen befriedigend durchzuführen; wir erkennen aber den Eifer, welchen sie bewies, und gestehen eben so gerne, dass ihr einzelne Stellen sehr gut gelangen. — Fräulein Johannsen sang und spielte die Ortrud mit vieler Bravour, nur im dritten Act vermissten wir die an dieser vorzüglichen Sängerin gewohnte Sicherheit. Herr Becker, welcher den Telramund sang, verdient sowohl in Bezug auf Gesang als Spiel den ersten Preis des Abends, den wir ihm auch gerne zuerkennen. — Die Ausstattung der Oper war eine befriedigende; wie man aber für den letzten Act einen neuen Saal im Geschmack des 17. und 18. Jahrhunderts malen konnte, ist unbegreiflich.

Mailand. Der junge Joseph Picci, ein Blinder, hat ein neues Instrument erfunden, ohne vorher irgend Musikunterricht erhalten zu haben. Dieses Instrument „Piffero" genannt, fand in einem Concerte grossen Beifall, als der Erfinder auf demselben spielte.

Paris. In der kaiserlichen Oper macht „die Stumme von Portici" fortwährend volle Häuser. — Mad. Stolte ist als Leonore in der „Favoritin" von Donizetti mit grossem Beifall aufgetreten. Hr. Neri-Baraldi, welcher im vorigen Jahre als zweiter Tenorist in der italienischen Oper debütirte, sang den Fernando und musste einsehen lernen, dass er seine Kräfte sehr überschätzt. Das Publikum hat es an Aufmunterung nicht fehlen lassen und Hr. N. sich dankend verneigt. Es ist dieses eine Manier, welche wir nur höchst ungern in unseren Theatern eingeführt sehen. — Meyerbeer's „Nordstern" wurde diese Woche wieder mehrmals gegegeben und immer mit gleichem Beifall; die 86 Vorstellungen haben 445,429 Fr. 25 C. eingebracht. — Im Lyrischen Theater findet „Der Maulthiertreiber von Toledo" einen so grossartigen Beifall, dass bei jeder Vorstellung das Haus überfüllt ist; in demselben Theater wird binnen wenigen Wochen „Der Freischütz" von Weber gegeben. — Der Componist Reber ist Ritter der Ehrenlegion geworden. — Im verflossenen Jahre wurden auf den hiesigen Theatern 18 neue Opern, 17 neue Komödien, 2 neue Ballette, 24 neue Dramen und 1 neue Tragödie, so wie 193 neue Vaudevilles und ähnliche kleinere Stücke zur Aufführung gebracht.

Rundschau.

In Weimar bereitet Liszt Abonnements-Concerte und Quartett-Soiréen vor, welche noch in diesem Monat beginnen sollen.

Unter Leitung des Hrn. Carl Fiedler fand in Iserlohn ein sehr interessantes Concert Statt.

Joachim wird seine Stellung als Concertmeister in Hannover nächstens aufgeben und nach Berlin übersiedeln.

Vieuxtemps ist zum Orchester-Director am Hof-Operntheater in Wien mit 2000 Gulden jährlichen Gehalts ernannt worden.

In Hongkong (China) ist eine Gesellschaft französischer Künstler angekommen, um Concerte zu veranstalten. Dem Vernehmen nach befinden sich bei derselben eine frühere Prima-Donna der italienischen Oper in Paris und eine junge Dame, welche in Brüssel den ersten Preis im Violinspiel erhielt.

„Die Hugenotten" von Meyerbeer wurden in Turin mit grossartigem Beifall gegeben.

Capellmeister Rietz in Leipzig hat ein Violin-Concert in drei Sätzen und R. Franz den 117. Psalm für achtstimmigen Chor componirt, welche sehr bald erscheinen werden.

Anton Rubinstein gedenkt einige Zeit in Berlin und Wien zu verweilen, um dort seine Compositionen zur Aufführung zu bringen.

Louis Lacombe gab ein Concert in Wien und fand seiner brillanten Technik wegen, ziemlich viel Beifall; von Gefühl ist bei ihm nichts wahrzunehmen.

In Nordhausen wurde die Oper „Der Cid" von E. Mayer mit grossem Beifall gegeben.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 3. **Cöln, den 20. Januar 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss in Cöln** erbeten.

Die Kindheit Christi von H. Berlioz.

Wenn es unter den grossen Persönlichkeiten, welche in der Weltgeschichte strahlen, eine hervorragende gibt, welche die Litteratur, die Künste, wie alle Formen menschlichen Denkens gefeiert und verherrlicht haben, so ist es die grosse, erhabene Person Christi. Seit achtzehn Jahrhunderten hat sich die Darstellungskraft, ergriffen von der unvergleichlichen Schönheit dieses heiligen Lebens — schon von der rein menschlichen Seite betrachtet — vorzugsweise und voll Eifer damit beschäftigt, alle seine Thaten bis zu den kleinsten hin, durch alle möglichen Formen des Ausdrucks zu feiern und zu vervielfältigen, dass die kostbare Erinnerung sich verbildliche und bleibe auf alle Zeiten. Poesie und Prosa, Fresco-, Oel- und Glasmalerei, Bildhauerkunst und Mosaik, Kupferstich und Holzschnitt, Wort und Musik, alle haben geschöpft in dem reichen, unversiegbaren, ewig frischen Born des Evangeliums, um die mit frommer Verehrung und inniger Bewunderung daraus gehobenen Schätze der Welt in verschiedenen Gestalten wiederzugeben.

Vor Allem war die Geburt Christi, dieses rührende Mysterium, eine unerschöpfliche Quelle. Sprechen wir nur von der Musik, so gibt es in der That, den Text zur Messe ausgenommen, keinen heiligen Stoff, der für die schaffende Begeisterung des Künstlers mehr Anziehungs- und Anregungspunkte bietet. Wie viele Cantaten und Oratorien sind nicht über die einzelnen Momente in der Kindheit des Erlösers geschrieben worden! Die Geburt Christi, die Hirten an der Krippe zu Bethlehem, die Anbetung der Weisen, die Flucht nach Egypten, Jesus zum erstenmale im Tempel, haben zu allen Zeiten für die Componisten einen willkommenen Stoff gebildet und Namen, wie Albrechtsberger, Johann Sebastian Bach, Caruso, Bouvard, Gossec, August Weber, Graf, Berton, Gruber, Homilius, Lesueur, Telemann, Kapsperger, Hertel, Paësiello, Kehl, Liverati, Schmidt, Caldara, Türk, Westenholz, Ries, Schneider und Berlioz verknüpfen sich mit den verschiedenen, die angeführten Momente verherrlichenden Tonwerken. Unser Zweck ist es indessen, nur von dem Letzten zu sprechen und gehen wir desshalb zu einer Beleuchtung der Berlioz'schen Composition über.

Die Kindheit Christi ist eine Triologie, zu der Berlioz so Text als Musik geschrieben hat, und welche in drei Theile: der Traum des Herodes, die Flucht nach Egypten und die Ankunft in Saïs zerfällt. Die Form ist bald erzählend, bald Dialog, bald dramatisch und ähnelt hierin einigen deutschen Oratorien, wie die Passion, Paulus und Elias, mit der Ausnahme, dass der Componist hier wie in seinem früheren Werke Faust ganze Sätze von ziemlichem Umfange einzig der Instrumental-Musik vorbehalten hat.

Im ersten Theile sehen wir den König Herodes, wie er durch einen Traum erschreckt, seine Wahrsager und Zeichendeuter zu Rathe zieht und nach dem Ausgange ihrer Berathungen, denen er beiwohnt, den Kindermord befiehlt. Auf diese blutig-wilde Scene folgt das rührende Bild des Stalles zu Bethlehem. Chöre unsichtbarer Engel befehlen der heiligen Familie, Judäa zu fliehen. Der zweite Theil wird mit dem Abschiedsgesang der Hirten eröffnet und geht dann zu der Siesta der hl. Familie im Schatten von eine Quelle umschliessenden Palmen über. Dieser Theil ist der kleinste von allen. Im dritten Theile sehen wir die Pilgerfahrt durch die Wüste, die mit der Ankunft in Saïs endigt. Hier irren die Eltern des Heilandes ermüdet von Thür zu Thür, die hartherzige Ungastlichkeit der Bewohner vergebens anflehend, bis ein braver Ismaelite, Zimmermann wie der hl. Joseph, ihnen Haus und Familie öffnet und den Erschöpften alle Sorgfalt und Pflege angedeihen lässt. So

wurde, wie der Chorführer recitirt, der Erlöser gerettet (*sauvé le sauveur*) und so verflossen seine zehn ersten Lebensjahre in dem stillen Frieden eines ungetrübten Asyls bis zu seiner Rückkehr nach Nazareth.

Es kann kaum etwas einfacheres geben, als die Entwickelung dieses Scenariums. Es ist die reine Tradition, und Berlioz hat es mit grosser Sorgfalt vermieden, der Einfachheit dieser Momente gegenüber, schwülstige Worte zu gebrauchen.

Manche, die sich grosse Geister dünken, mögen vielleicht über die oft zu stark vortretende Kindlichkeit des Textes lächelnd die Nase rümpfen; uns dünkt es, dass der Dichter-Componist seinen Stoff in die richtigen Gewänder gekleidet hat und wir möchten die gestrengen Hrn. Richter bei dieser Gelegenheit an jene Volksweisen erinnern, deren mächtiger Eindruck gleich stark in der Einfachheit des Textes wie der Weise liegt.

Als Componist hat Berlioz den so glücklich ausgearbeiteten Stoff mit gleichem Erfolge behandelt. Die Gegensätze sind mit Mässigung ausgeführt und die Instrumentalmusik überall dem Gesange passend conformirt. In der ersteren namentlich hat der Componist durch geistreich ausgeführte Intentionen den Ausdruck bis auf die Spitze getrieben. Zu den vorzüglichsten Nummern zählen wir ein Rondo nocturne, die ganze Scene des Herodes, vornehmlich die Arie „*O misère des rois*“, den Chor der Engel, wo bei dem Hosianna die sonoren Wellen des Gesanges die Seele bis in die Gefilde der himmlischen Stimmen erheben, den Abschied der Hirten, die Bitten der Jungfrau und des hl. Joseph um Aufnahme in Saïs, und schliesslich den Satz des Ismaeliten: „*Entrez, pauvres Hébreux!*“ In der Form weicht diese Arbeit Berlioz' von allen seinen früheren wesentlich ab; man sieht, wie er sich mehr oder weniger dem Style des 16. und 17. Jahrhunderts, der Fuge, den Formen eines Lesueur und Palestrina angeschlossen hat. Wir vermissen in dem Gemälde nur einen Moment, den der Componist ganz gewiss mit gleichem Glück wie die übrigen behandelt haben würde, die Anbetung der drei Könige. Warum dieser Moment weggefallen, ist uns unbekannt geblieben.

Einzelne Theile der Trilogie sind unter dem Titel: „Die Ruhe der hl. Familie“ schon in Frankfurt, Leipzig, Braunschweig und Paris, in letzterer Stadt auch „Die Flucht nach Egypten“ zur Aufführung gekommen. Der ungetheilte Beifall, den sie erhielten, bestimmte den Componisten, das Ganze in einem grossen Concerte aufführen zu lassen. Die laute Anerkennung, welche Berlioz hierbei von allen Seiten zu Theil wurde, das stürmische Verlangen nach einer Wiederholung und der ebenso enthusiastische Beifall, als dieselbe am Weihnachtsabend stattfand, boten dem Componisten eine glänzende Entschädigung für die wenigen Stimmen, welche im Voraus ihr gewichtiges Urtheil in die Waagschale zu werfen versuchten. Die nächste Kunstfahrt Berlioz' wird wohl den Componisten nach dem ihm liebgewordenen Deutschland und mit ihm auch die Aufführung seines Oratoriums uns bringen.

Berliner Brief.

(Schluss.)

Zur Vermählungsfeier des Prinzen Carl war als Galla-Oper „Oberon“ neu in Scene gesetzt und wurde zwei Tage darauf vor überfülltem Hause wiederholt. Gropius hatte in neuen, überraschend effectvollen Decorationen eine Pracht entwickelt, und waren überhaupt diese, sowie Maschinerien, Aufzüge etc. so blendend ausgestattet, dass die kühnste Fantasie angeregt, die grössten Erwartungen befriedigt wurden. Die Darstellung war überhaupt eine sehr gelungene. Besonders erwarb sich grossen Beifall Madame Köster, die Hrn. Formes und Krause, zumal in den Hauptquartetten und Terzetten, deren Totaleindruck vortrefflich war. Mad. Köster wurde nach mehreren Arien zur Wiederholung aufgefordert. Frl. Trietsch machte durch Frische der Stimme und gewandtes Spiel einen angenehmen Eindruck, besser konnten dagegen sein: der Oberon des Herrn Krüger und das Meermädchen der Mad. Bötticher. Die Capelle begleitete unter Dorn's energischer Leitung mit ausgezeichneter Discretion und entwickelte ein herrliches Piano. Die Ouvertüre erhielt stürmischen Beifall.

Unter der grossen Zahl bedeutender Concertgeber der letzten Zeit sind am Meisten hervorzuheben: Joachim und Clara Schumann. Joachim steht weit über dem blossen Virtuosen. Obgleich in überraschendem Grade Meister auf seinem Instrumente, hat er nämlich keineswegs die Sucht, zu glänzen, zu coquettiren durch überraschende, durch düpirende, unmotivirte Effecte, oder zu fesseln durch weichliche Sentimentalität. Sein Spiel ist durchdrungen vom hohen Geiste edler Männlichkeit. Er fühlt die ganze Bedeutung und Verantwortlichkeit der grossen Aufgaben, welche er nach eigener Wahl vor uns löst, und herrlichen Eindruck macht die Würde, mit welcher er Werke von Bach und Beethoven uns vorführt, mit edlem, markigem Tone, mit sinniger Wärme und innigstem Verständniss. Sein Zusammenwirken mit der gefeierten Clara Schumann ist das Wohlthuendste, das Erhabenste, was wir auf diesem Gebiete der darstellenden Musik seit lange in unsern Mauern gehört haben. Clara Schumann ist in ihrer Erfassung in dem Wiedergeben aller Compositionen ihm ungemein geistesverwandt. Dieselbe Würde, derselbe sinnige, edle Vortrag, und eine Discretion, ein Gehorsam, der, da der Schwung geistiger Auffassung nicht, wie so oft bei gehorsamen Reproducenten, leidet, meist wahrhaft entzückend wirkt. Am Bedeutendsten war sie in dem G-dur-Concert von Beethoven, am Grössten wirkte sie dagegen auf das grosse Publikum durch den Vortrag von Weber's liebenswürdigem Concertstück und Heller's wildem

Saltarello. Ueberall auf so verschiedenartigem Gebiete der Auffassung bot sie Eigenthümliches.

Der Concertmeister Rudersdorff, ein tüchtiger Violinspieler, hat in Verbindung mit den Geschwistern Papendiek einen Cyclus von Soiréen arrangirt, von denen die erste vor Kurzem stattfand. Der Vater der beiden jungen Virtuosen verwendet schon seit langer Zeit grossen und ausdauernden Fleiss auf den Musikunterricht seiner Kinder. Schon vor vielen Jahren finden wir ihn mit dem jetzt etwa 18jährigen Sohne auf Reisen nach Petersburg, Königsberg, Danzig etc., während er uns die einige Jahre jüngere Tochter seit etwa zwei Jahren als Harfenistin vorgeführt hat. So anerkennenswerth nun auch sein Fleiss in dieser Beziehung, so scheint es doch, als ob der Unterricht ein im Allgemeinen zu mechanischer geblieben ist. Das maschinenmässige Abrichten der Kinder ist nicht zu verkennen, und zieht ihre Leistungen wegen Mangel an Auffassung in Dilettantismus hinab. Ist auch in diesem Alter nur von besonders begabten und durch die Natur geistig bevorzugten Personen tieferes Durchdringen des Stoffes zu verlangen, so erscheinen doch im Vergleich zu den meisten musikalisch reproducirenden Altersgenossen trotz ihrer technisch höchst anerkennenswerthen Leistungen uns dieselben mehr als warnendes Beispiel vernachlässigten Geistes, in dessen Gefolge ein widerlicher Dünkel und ein durch Unwissenheit getragener Stolz sich breit machen.

Haben sich auch bei dem Sohne diese Schattenseiten durch den vorzüglichen Unterricht unseres gefeierten Dr. Theodor Kullak bereits sehr gemildert, so bleibt diesem, überall und besonders bei uns so hochgeehrten Lehrer doch jedenfalls noch Vieles davon zu heben übrig, was um so schwerer, wenn jene Einseitigkeiten seit so vielen Jahren eingerostet sind, zum Theil veranlasst durch die, Kindern meist unverhältnissmässig gezollte Bewunderung eben desshalb, weil sie noch Kinder sind. Nochmals gesagt, hat Kullak hier im Vergleich zu den Leistungen Papendick's in den vorhergehenden Jahren die Möglichkeit geleistet; aber nun möge ihm auch der Vater durch geistige Ausbildung zu Hülfe kommen, damit man nicht ferner das Eingelernte des Vortrags empfinde. Nichts ist unangenehmer als ein ungebildeter, dünkelhafter, abgerichteter Virtuose. Dasselbe ist noch mehr auf die junge Harfenvirtuosin, Schülerin des Hofharfenisten Grimm auch zum Theil des eben so geschätzten Zabel, anzuwenden. Die Harfe, jetzt ein viel besseres Instrument als früher, war wiederum verstimmt, wie denn überhaupt dieses sensible Instrument eine grosse Umsicht von Seiten des Spielers erfordert. Sie wurde, abgesehen von Kälte des Vortrags, mit grosser Fertigkeit behandelt.

Ein Frl. Cohn, Schülerin von Mantius, welche im vorigen Winter nicht ohne Glück im Friedrichstädtischen Theater und in mehreren Concerten der Gesellschaft „Opernchor" debütirte, war mit einer Arie aus „Tannhäuser" angekündigt; anstatt dessen kam ein sehr blasses Lied von Gumbert zum Vorschein, was sich ganz in der bei ihr ungünstigen Mittellage bewegt, und desshalb wegen der Trockenheit des Tons keinen sonderlichen Eindruck machte. Der „Tannhäuser" wird hier so manches Mal in ähnlich unpassender Weise als Köder benutzt, und das heisshungrige Publikum, welches sich immer wieder durch denselben fangen lässt, sieht sich in der gewöhnlichsten Art betrogen. Frl. Cohn erhielt für ihre sehr mässige Leistung einen ebenfalls sehr mässigen Beifall, der noch dazu, wie uns das schon früher immer schien, als specifisch von ihren Verehrern gemacht, sich ausnahm. Frl. Cohn hat eine nicht unangenehme, leichte Stimme, meist Kopfstimme und in dieser viel Beweglichkeit und, wenn auch etwas unregelmässige und verwischte, Coloratur. Für heroische Momente langt das so ausgebildete Organ, welches eines viel grösseren Tones fähig wäre, nicht aus; sie verfällt dann in grelle Halstöne, und die Kälte der Stimme nimmt zu. Das zeigte sich besonders bei ihrem Theaterdebüt, weil die Stimme eines festen Ansatzes ermangelt. Endlich ist grössere Natürlichkeit im Auftreten dringend zu empfehlen.

Diese Saison ist eine der traurigsten für Concertgeber. Einerseits hat sich des Guten sehr Viel in einen kurzen Zeitraum zusammengedrängt, andererseits ist die Muthlosigkeit und Uebersättigung des Publikums in stetem Wachsen. Die Folge ist, dass die Meisten betrogen abziehen, froh sind, durch Freibillets noch ein erträglich volles Haus zu erzielen, um sich nicht ganz der Schande der Nichtachtung Preis zu geben. Da ist so Manches Gute vorüber- und untergegangen, erstickt durch die grossen Herren, welche alle Aufmerksamkeit in Beschlag nehmen.

Schliesslich berichte ich Ihnen über ein in Stettin gehörtes Concert, welches die dort sehr heimische und beliebte Componistin Emilie Mayer daselbst zum Besten der Diakonissen-Anstalt arrangirt hatte. Mit der in Ihrer geehrten Zeitung bereits vorgefundenen Notiz über dasselbe übereinstimmend, füge ich hinzu, dass der Kammermusikus Gareis aus Berlin den magisch schönen Ton seines Clarinettenspiels in zwei Gesangpiecen von Boieldieu und Weber in reichem Maasse entfaltete, während er in einer brillanten Fantasie viel Fertigkeit zeigte. Die schwedische Sängerin Löwgren sang schwedische und norwegische Lieder mit seelenvollem Vortrage und Frl. Suhrlandt spielte eine Violinfantasie nicht ohne Ausdruck. Der noch immer sehr thätige Löwe brachte mit einem zahlreichen Orchester die schon früher in dieser Zeitung besprochene *Overtura seria* und die *Sinfonia militaria* von Emilie Mayer zur Aufführung, und wurde besonders letztere von dem fast aus lauter Kennern bestehenden Publikum mit lebhaftem Beifalle aufgenommen. 32.

Aus München.

Dezember 1854.

Der Einfluss, den vollendete Vorführungen klassischer Tonwerke auf eine gediegene Kunstrichtung im Publikum ausüben, ist gross und das Vorhandensein eines solchen Instituts ein wahrhafter ästhetischer Genuss. Dem Personale des k. Hoftheater-Orchesters, welches unter dem Namen „Mitglieder der musikalischen Akademie" die alle Jahre wiederkehrenden „Abonnements-Concerte" veranstaltet, so wie seinem Leiter Hrn. G.-M.-D. Franz Lachner, kann München nicht genug Dankbarkeit zollen, da eben diese Concerte allein nur noch zeigen, was das Orchester zu leisten vermag.

Denn wie es beim einzelnen Solisten eine Stufe der Executirung gibt, die sich über die blosse mechanische Virtuosität zur

wahrhaften, geistigen Künstlerschaft erhebt, so auch in Gesammtvortrage grosser polifonischer Werke; und diesen höheren Rang einer beseelten Ausführung, wo die darstellende Kunst aufhört, blosse Magd der eigentlichen Muse zu sein, und vielmehr als ihre geweihte Priesterin und Dollmetscherin erscheint, welche die Orakelsprüche und Offenbarungen des Genius zur lebendigen, allgemein verständlichen Anschauung bringt, —. diesen höheren Rang nehmen die Münchener Abonnements-Concerte grösstentheils ein.

Ist auch das Programm oft nicht am Besten zusammengestellt, wird auch nicht selten der durch eine herrliche Sinfonie (immer die erste Abtheilung bildend) wachgerufene Zauber durch die in der zweiten Abtheilung folgenden weniger interessanten, dann und wann sogar mittelmässig ausgeführten Stücke vollkommen zerstört, so bleibt uns nichts Anderes übrig, als wieder einmal zu fragen (nicht genau lässt sich's bestimmen, wie oft das schon geschehen) „warum die Sinfonie nicht die zweite Abtheilung bilden kann?" Und folgt die stets sich gleichbleibende Antwort „man ist's einmal so gewöhnt", oder „es war immer so" — nun, so müssen wir uns trösten und denken: Vollkommenen Genuss auf Erden gibt es nicht.

Das erste Abonnements-Concert eröffnete Beethoven's C-moll-Sinfonie. Eine würdige, eine vortreffliche Wahl. Denn es bleibt nun einmal dabei: Beethoven hoch und für immer! — Immer und jederzeit ist er selbst — immer derselbe grosse, geistreiche, schwunghafte, gewaltige, ergreifende, geniale, erhabene Tonfürst, ob jetzt seine gläubige und fromm erglühte Seele in begeisterten Hymnen in Ahnungen des Ewigen und zur Ehre der Gottheit sich ausjubele, oder vor den Kämpfen und der Empörung der entfesselten Elemente die Herzen erzittern mache, ob er die Gewitter der Schlachten, die wilde Schönheit der Heldenkämpfe dem inneren Auge vorüber führe, oder das friedliche, paradiesische Stillleben der Natur, oder das noch entzückendere Still- und Gefühlsleben der Herzen in ihren zartesten und süssesten Regungen in zauberhaften Gesängen verherrliche, oder endlich die Schrecken der Christenwelt aus der Nacht der Gräber heraufbeschwöre. — Mendelssohn's *geistliche Cantate „Lauda Sion", eine der minder interessanten und etwas an Monotonie leidenden Schöpfungen dieses Meisters, wurde recht gelungen von den Solostimmen Frau Diez, Frl. Lang, Hrn. Brandes und Wirth, so wie von dem Orchester ausgeführt. Die Chöre waren leider zu schwach und von den Instrumenten trotz aller Discretion grösstentheils verdeckt. Händel's *Krönungs-Motette im Jahre 1727, für colossale Räumlichkeiten componirt, machte im Concertsaale eine erschütternde, ich meine, Ohren — erschütternde Wirkung; denn das starke Orchester, der aus allen Kräften bemühte Chor dem Orchester nicht nachzustehen und die drei Solotrompeten effectuirten zusammen einen Lärm, ein musikalisches Klangspectakel. Uebrigens beurkundet sich auch in dieser Motette Händel's Meisterhand.

Spohr's reizende, gesangvolle, ganz im Mozart'schen Style gearbeitete Es-Sinfonie brachte uns das zweite Abonnements-Concert. Die zweite Abtheilung enthielt *Arie aus „Athalia" von C. M. v. Weber. Frl. Schwarzbach trug das Recitativ sehr schön und mit vielem dramatischen Ausdrucke vor, liess dafür aber im Allegro viel zu wünschen übrig. Denn die Läufe und Rouladen, welche gleich Perlenschnüren aneinander gereiht sind, wurden ungleich, abgerissen, verwischt, kurz, höchst mangelhaft gebracht. Besser war die Leistung in dem Duette aus Vogler's „Castor und Pollux", welches sie mit Frau Diez, sang. Frau Diez selbst war vorzüglich. — Hr. Müller, welcher seit kurzer Zeit den Platz des leider sehr leidenden Menter, des Cellisten par excellence, im Hof-Orchester einnimmt, bewährte sich durch den Vortrag des ersten Satzes aus Romberg's H-moll-Concert, als ein seines Meisters (Menter) würdiger Schüler. Schöner, seelenvoller, edler Ton, ausgebildete Technik, so wie klarer, durchdachter Vortrag sind Vorzüge, deren sich der junge Künstler im hohen Maasse zu erfreuen hat. Den Schluss des Concertes bildete Mendelssohn's poetisch duftige Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt". —

*) Wir vergassen zu bemerken, dass die mit Sternchen bezeichneten Stücke hier zum Erstenmale ausgeführt wurden.

Vor der Hand genug über die Concerte und wenden wir unser Augenmerk auch ein wenig auf das Theater, d. h. auf die Oper. — Das Engagement des Tenoristen H. Widemann ermöglichte das Repertoire auszudehnen, so wie die Bereicherung desselben mit manchen, lange Zeit von der Bühne verschwundenen Tonwerken. Hr. Widemann bewährte sich bereits als Raoul, Stradella, Florestan, Masaniello, Georg Brown, Roger (Maurer und Schlosser) als tüchtig geschulter Sänger, der zugleich durch seine künstlerisch durchdachte Vortragsweise, als wie durch sein Spiel alle Anerkennung verdient, und schon die hier sehr schwer zu erringende Gunst des gegen Alles, was aus der Fremde kommt, eingenommenen und kalten Publikums zu gewinnen beginnt.

Ausser Nicolai's reizender Oper „Die lustigen Weiber", die ein Kassenstück geworden, und der bereits oben aufgezählten, wurden noch aufgeführt „Marie, die Tochter des Regiments, Oberon, Nachtwandlerin, Belisar, Nachtlager von Granada, Czaar und Zimmermann, Norma" (sämmtliche hier angeführte Opern wurden in dem Zeitraume October bis Ende Dezember gegeben). Ueber das „Wie" wollen wir vor der Hand noch ein Auge, oder vielmehr ein Ohr zudrücken, und mit dem andern den lieblichen Gesängen der „lustigen Weiber" lauschen.

Das alte Jahr wird nun bald geschlossen sein, viel Gutes können wir ihm nicht nachsagen. Das neue soll mit Weber's „Euryanthe" eröffnet werden, welche seit 1847 nicht mehr aufgeführt worden. Die Besetzung ist uns bei den zu Gebote stehenden Kräften ein wahres Turandot-Räthsel, darum schweigen wir lieber und warten ab. Im neuen Jahre, das Gott bessern möge, wird sich das Räthsel lösen, und können wir mit den Doctoren „optime" rufen, so soll unser nächster Brief von Weihrauch und Lobpsalmen erfüllt, es den Berichten der „Allgemeinen" Kritik gleichthun, wenigstens nicht nachstehen. Wenn man die volle Bedeutung unseres Versprechens erfasst, so wird man zu würdigen wissen, welche grosse Aufgabe wir uns gesetzt. *14.*

Besprechungen neu erschienener Werke.

Reinthaler, Carl, *Sechs Gedichte* von Dante, Petrarca und Metastasio, für Sopran oder Tenor mit Pianoforte-Begleitung. Leipzig, Fr. Kistner. Op. 6. 2 Hefte à 20 Sgr.

Hr. Reinthaler, der sich nach Vollendung seiner Studien unter B. Marx in Berlin nach Italien begab, um seiner künstlerischen Ausbildung die Weihe zu geben, welche nur jenes Land zu geben vermag, gibt uns in dieser Composition einen recht treffenden Beweis dafür, wie einflussreich im guten Sinne diese Zeit für ihn gewesen ist. Des Verfassers gediegene Bildung entspricht ganz der früheren Kunstperiode, wo sich noch nicht unberechtigte Pfuscher durch allerhand Bestrebungen in die Reihen der Musiker zu drängen vermochten; dafür legt auch in diesen Liedern namentlich Nro. 3: „*O madre di virtute*" Zeugniss ab. — Die Frische seiner inneren Natur wie auch sein Charakter haben ihn vor der Trockenheit bewahrt, die eine nothwendige Folge davon ist, dass der Gewandtheit und den anderen Errungenschaften tüchtiger Studien zuviel Feld gegeben wird. — Er stellt die menschliche Stimme als Mittel der Execution über alle andere Instrumente, und hat sich desshalb auch dieser in seinen Compositionen mit Vorliebe zugewandt; erwartet man doch — wie allbekannt — schon seit längerer Zeit die Erscheinung seines Oratoriums „Jephtha", dessen Bruchstücke in Cöln ungemeinen Anklang gefunden haben. Seine Gesänge nun halten die glückliche Mitte zwischen reinem Wohlklange und der sogenannten Vortrags- oder Deklamations-Manier, die namentlich durch R. Schumann in Deutschland eingerissen ist. Hoher Sinn für volles, schönes Tönen; feiner Geschmack in der Benutzung der alt-italienischen, wahrhaft schönen Harmonien; geistreiches Auffassen des Textes und endlich eine glückliche Uebersicht des Totaleffectes sind seine Cardinal-Tugenden.

Diese Lieder nun sollen eigentlich italienisch, in dem wahren Gesangsidiom gesungen, und es ist der deutsche Titel wie Uebersetzung von dem Verfasser nur des Verständnisses halber angegeben worden. Es sind fünf Liebesgedichte und ein Sonett, Gebet an die Mutter Gottes, das wir oben schon hervorhoben, und sich sehr gut zur Einlage bei kirchlichen Ceremonien eignet. Von den andern ist Nro. 1 am meisten — italienisch, möchten wir sagen. Allen fühlt man aber an, dass sie unter dem tief blauen Himmel, der lauen Atmosphäre Italien's, in dem Lande, wo uns überall die Trümmer alter Grossartigkeit begeistern und zum Schaffen treiben, in dem Innern eines lebhaft dafür empfänglichen Gemüthes entstanden sind. Da gibt es nicht in's Leere strömende Sehnsucht, unnütze Entsagung, selbstquälerisches Versöhnen, sondern brennende, fantasiereiche Leidenschaft. Körperliche Flammen und nicht Strohfeuer sprühten aus den Göttern der Itala, Dante, Petrarca — und sie haben in Reinthaler einen Verehrer gefunden, der ihren Dichtungen wenigstens keinen Abbruch thut.

Boehmer, C., *Deux Romances* pour le Violon ou Violoncelle acc. de Piano. Magdeburg, Heinrichshofen. Oeuvr. 62. Nro. 1, 2 à 15 Sgr.

Boehmer ist bekannt durch die Gediegenheit der Kenntnisse aller Streichinstrumente, und es wird desshalb dem Dilettanten, der an mehr als die Befriedigung passagèrer, ebenso schnell kommender als schwindender Musiklaunen denkt und desshalb auch nicht vor Anstrengungen zurückschreckt, die übrigens noch keine St. Bernhard's sind — wie dem Künstler, der nach anständigen und der Natur der Saiteninstrumente angemessenen Salonstücken sucht, diese Composition eine angenehme Bereicherung ihres Repertoires werden. Natürlich konnten diese Kinder nicht ungetauft bleiben; denn welcher Violinist würde heutzutage nicht feuerroth werden, wenn er nach dem Titel des Stückes gefragt würde, dass er eben vorgetragen hat, und nicht mit „*Rapsodie pompeuse*", „*Marche sentimentale*", „*Sentinelle rêveuse*" u. dgl. aufwarten könnte; allein Leute wie Boehmer — wir meinen Männer von Verdienst — müssten auch hiermit gewissenhaft umgehen, denn ursprünglich liegt diesem Brauch denn doch mindestens eine gute Absicht zu Grunde, die darin besteht, dass der Componist das Publikum, dem er durch den Titel anzeigt, was er sich bei der Musik gedacht hat, zu sich hinaufziehen will. Eine Romanze erfordert vor allen Dingen, als zur epischen Poesie gehörend, Handlung, oder besser deren Erzählung, also: Geschichte ist demnach ein Titel, der bei Musikstücken nur mit grosser Vorsicht angewendet werden darf — eine Romanze konnte z. B. die bekannte Etude für die Moscheles und Fetis'sche Clavierschule „*la chasse*" von Steph. Heller, genannt werden — jedenfalls aber ist es ein Widerspruch in sich selbst, wenn diese beiden Romanzen dann „*les charmes du revoir*" und „*Plainte et resignation*" heissen, denn diese sind rein lyrische Stimmungen, die zusammengefasst: Impromptu's, Bilder, Lieder heissen könnten. Dass unserer Ansicht nach die Piècen aber den letzten Titeln nicht einmal entsprechen, sondern sich viel besser als „Ausgelassenheit" und „Elegisches" ausnehmen würden, wollen wir gar nicht einmal berühren. Uebersehen wir den Titelkram, so haben wir zwei schöne, etwas schwierige Concertstücke lebhafter Farbe, die wir Jedermann empfehlen können, weil sie fern von der frivolen Flitterhaftigkeit anderer Compositionen dieses Genre's sind.

Skuherski, F. Z., *Drei Gedichte* von H. Heine für eine Bassstimme mit Begleitung des Pfte. Prag, Marco Berra. Op. 6. Preis 1 Fl.

Ob Skuherski seine früheren Werke in einer Cascada aus dem Füllhorn seines Genius geschüttet hat, oder dieselbe in gesetzten Abständen vor das Forum der Oeffentlichkeit getreten sind, ob ferner viele Compositionen nebenher ohne den Opusstempel in die Welt geschickt sind, wissen wir nicht — und brauchen wir auch nicht zu wissen, denn dieses Opus macht ihn, trotz aller günstigen Möglichkeiten zum Anfänger, zum Schüler. Die Motive sind oft characteristisch und zeigen von Talent, ihre Benutzung ist aber eben so aphoristisch, wie die stylistischen Versuche eines Quintaners; ausserdem passen die einzelnen Theile der Lieder oft so wenig zusammen, dass diese sich ausnehmen wie Kleider, die aus allen Stoffen und Farben zusammengestoppelt sind. Fühlt Hr. Skuherski denn aber nicht, dass man sich nicht eher an so schwierige Aufgaben, wie es die grösste Zahl der Heine'schen Lieder sind, machen muss, als man einfache, natürliche Stoffe zu behandeln gelernt hat? — In Nro. 1 ist: „Aus alten Mährchen winkt es" — ja, hätte es dem Verfasser doch recht drohend und abschreckend gewinkt! — z. B. wird das Zauberland in 3 Motiven

besungen: 1) „wo grosse Blumen schmachten, 2) wo alle Bäume sprechen, und singen wir im Chor, 3) und Liebesweisen ertönen", die ohne Grund gleich fortgeworfen werden. Frei und selig ist er in *Cis-moll*, die zerstörende Sonne kommt mit dem Pomp einer „*reine du bel*", und das Land zerfliesst vom hohen *d* bis zum tiefen *eis*, dass man einen Kometen vorbeiziehen zu sehen glauben würde, wenn nicht hinterher — „zerfliesst's wie eitel Schaum" heisst der Schluss des Textes — einige Akkorde das Barbiergeschäft übernähmen und „Schaum" machten. Nro. 2 ist allenfalls erst geniessbar. Nro. 3 aber ist ein Zwillingsbruder von Nro. 3: „Was will die einsame Thräne". Ein kleines Läufchen, sechsmal erscheinend und ein Triller sind das Merkwürdigste in der Begleitung; jenes soll wahrscheinlich die Thräne bezeichnen, wie sie aus dem Auge, auf die Wimper, auf die Backen, den Kinnbart, die Brust, den Bauch und endlich zur Erde huscht; der Triller zu den Worten „Wind. Wie Nebel sind auch zerflossen die blauen Sternlein", erinnert mich an eine Schlittenfahrt in Polen, wo die Pferde plötzlich nicht von der Stelle wollten; denn dort pfiffen wir, das Uebel ahnend, auch Triller unter den blauen Sternlein, damit etwas in's Fliessen käme — nämlich unsere Welterfahrt. — Bei Gott! der Schluss: „Du alte einsame Thräne, zerfliesse jetzunder auch" gefiel uns am Besten.

***Scheffer*, *W.*, *Zwei Duetten* für Alt und Tenor, in der Sammlung Helikon. Magdeburg, Heinrichshofen. Op. 3. Preis 10 Sgr.**

Die Duetten sind nicht gerade ein Beleg zu bedeutenden Aussichten für die zukünftigen Werke dieses Componisten, verdienen aber ihrer schmiegsamen Melodien halber, der sanften Färbung ehrenvoll erwähnt zu werden. Diejenigen, welche nicht Anregung genug in sich fühlen, gehaltvollere Sachen sich zu eigen zu machen, und nicht Technik genug oder zu viel natürlichen Instinkt, um an reinen Kehlfertigkeitsstücken sich ergötzen zu können, werden sie bald lieb gewinnen.

***Radake*, *Robert*, fünf Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte. Magdeburg, Heinrichshofen. Op. 9. Preis 15 Sgr.**

Robert Raduke hat ganz gute musikalische Einfälle und berechtigt uns daher zu dem Vorwurf, dass er es nicht ernst genug mit seinen Compositionen nimmt. Seine Charakteristik ist entweder flau oder ungeschickt, stossweisse aufgedrungen, wenn sie nicht gar ganz falsch ist. Nro. 1, ausserdem ein recht hübsches Musikstück, gehört zu der ersten, 2 zu der zweiten und 3 zu der dritten Gattung, was uns bei dem letzten Liede um so mehr verletzte, weil die Motive schön sind. In dem ersten Verse des „verlassenen Mägdlein von Pfau" ist die heitere Farbe des Schlusses: „der hat mich wohl vergessen", als erzwungene Ruhe entschuldbar; bei den Worten „mein Schatz, der zog' ins Land hinaus" muss man aber annehmen, dass sie ihn fortgeschickt hat, so wenig ergriffen ist sie davon, und das Ende: „dass er mich hat verlassen" macht uns ganz irre, denn sie singt das mit solcher Befriedigung, dass wir glauben müssen, sie hält uns mit der Trauer der andern Worte zum Narren. Wir rathen dem Verfasser das Lied umzuarbeiten, 4 geänderte Takte würden dem Liede sehr vortheilhaft sein. Zum Schluss erkennen wir mit Freuden an, dass der Verfasser Goethe's „An die Entfernte" mit grossem Glück behandelt hat und wünschen ihm für die Zukunft alles Beste.

***Haslinger*, *Carl*, *Oesterreichische Jubel-Ouvertüre*, componirt und für das Piano arrangirt. Wien, Carl Haslinger qm. Tobias. Op. 91. 1 Fl. C. M.**

Dieses Werk ist bei Gelegenheit der Feier der Vermählung des Kaisers Franz Joseph I. entstanden und sollte einmal, da es einem zerstreuten Publikum vorgetragen wurde, leicht fassbare Alin's, grobe Effekte und ausserdem politische Erkennungszeichen haben. Beide sind darin zu finden, jene in widerlich eclatanten Harmoniewechseln, diese in der sehr breiten Benutzung der oesterreichischen Hymne, die mit einer, auch zwei feinen Stimmen, zum Schluss mit Achteltriolen aller Bässe begleitet, auftritt, und auch in dem einmaligen Auftauchen der baierischen Nationalhymne, die aber bescheiden den Platz, von der Höflichkeit beschieden, augenblicklich wieder einnimmt. Da Alles, mit Ausnahme des vollständig italienisirenden Themas im zweiten Theile, was darin vorkommt, in Weber's Jubel-Ouvertüre „Euryanthe" und „Freischütz" mit ein wenig Aufmerksamkeit wiederzufinden und besser wiederzufinden ist; die Form des Ganzen aber ganz willkürlich und popourrimässig ist, so lässt sich wenig oder s e h r v i e l darüber sagen; wir aber entschliessen uns zum absoluten Schweigen und geben den Orchester-Vorständen im Interesse der Composition den Rath, die Ouvertüre nur bei Vermählungen aufführen zu lassen.

***Haslinger*, *Carl*, *3 Idyllen* für das Pianoforte. Wien, Carl Haslinger. Op. 94. Preis 1 Fl. C. M.**

Der Verfasser gehört zu denjenigen Leuten, die recht wohl hören wo die Knotenpunkte in den guten Compositionen liegen, diese Wendungen auch in ihr Gefühl haben aufnehmen können, die ausserdem oft ganz gute Einfälle im beschränktesten Sinne dieses Wortes haben; denen aber das höhere Genie, dem die richtige Benutzung beider gegeben ist, welches vor Geschmacklosigkeit von selbst Ekel empfindet, vollständig fehlt. Er wird desshalb stets nachcomponiren, d. h. die Formen Anderer sich als einen Rahmen auf das Notenpapier legen und dann die Felder ausfüllen — wie unerbittlich nun aber in diesem Hazardspiel, denn nur der Zufall kann hier Geist und Form zu einander passen machen, Fortuna sein kann, davon legen auch diese Idyllen Zeugniss ab. Die Introduction ist aus den bizarrsten Dingen zusammengesetzt — auch ein bischen Tell-Ouvertüre — dann folgen die Idyllen, von denen die erste die beste ist, namentlich wenn man ihr die letzten 13 Takte wegnimmt, die mehr geistreich als schön genannt werden müssen. 13 Takte lang ewig zu der Oberstimme *g*, *f*, *g*, *fis*, *g-dur*, *h-dur*, *g-dur*, *h-dur*, das ist für eine Idylle doch wahrlich zu originell. Die Verbindung der ersten beiden Idyllen wie der letzteren ist so komisch oder so unschön oder so sinnlos, wie es Gott sei Dank nur selten vorkommt. Die dritte Idylle wäre nächstdem noch die geniessbarste — die Coda oder der Schluss aber, welcher aus einer Wiederholung des Schemas der ersten Idylle und einem ganz neuen Anhängsel besteht, entbehrt jeglicher Berechtigung — er kommt so hinzu, als ob der Verfasser in sich hineingelacht und dazu gedacht habe: „Jetzt wollen wir noch ein Bischen bullern!"

Voss, Ch., Les Battements du coeur. Fantasie-Etude Op. 171. Preis 1 Fl. Ronde joyeuse couplets. Op. 172. Pr. 45 Fl. Wien C. Haslinger.

Ch. Voss wird von den tiefen Musikern, den sogenannten „Studierten", und von der ernsten Kritik ziemlich verächtlich über die Schulter angesehen; und doch sind seine Compositionen mehr verbreitet, als die jener Tiefdenker. Sein Name ist überall bekannt, seine Compositionen werden überall gespielt, und das ist nicht bloss Modesache, sondern das Publikum hat wirklich seine Freude daran. Voss aber sagt sicherlich mit Lessing — (übrigens ohne weitere Beziehung)

Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen?
Wir wollen weniger erhoben
Und fleissiger gelesen sein.

Worin liegt das aber? — Wir wollen zwar nicht die *vox populi* zur *vox dei* machen; aber können auch ebenso wenig das Volk zur Imbecillität verdammen und der Aristokratie der Musiker das Feld ganz allein überlassen. — Der Grund liegt darin, dass unsere Musik unverständlich geworden ist, man hascht zu sehr nach Originalität, fürchtet zu langweilen und verliert darüber den Boden der Verständlichkeit. Voss's Verdienst ist aber, dass er für einen gesunden Menschen schreibt, der sich an der Musik ergötzen will und nicht für einen blasirten, abgebrauchten Gourmand. Dass diese Stufe nicht die höchste ist, liegt auf der Hand, ebenso klar aber ist es, dass der grösste Theil des Publikums seine geistigen Kräfte in dem Tagewerke seines Berufes ermüdet hat, und zum Schluss einen feineren — nämlich feiner im Gegensatz zu gröberen *plaisirs* — Genuss haben will. Möchten doch gediegene Kräfte es für nicht unter ihrer Würde halten, gerade diese, die zahlreichste Classe der Musikliebhaber allmälig zu bilden! Denn schliesslich ist es doch der Hauptzweck der Musik, in wechselseitiger Wirkung zwischen Künstler und Publikum die wahre Popularität zu erhalten.

Diese beiden Compositionen von Voss sind klare fassbare Melodien mit deutlichen Absätzen —, ohne geistreiche Ineinanderkettung, — durchsichtiger Bearbeitung d. h. ganz einfachem Accompagnement und angenehmen Contrasten. Oeuvre 172 ist eigentlich eine Art Romanze, deren Chorrefrain das Hauptthema des Rondo's bildet. Wir empfehlen sie den Lehrern um ihre Schüler musikalisch zu machen zur Abwechselung zwischen ernsteren Sachen.

Haslinger, Carl, 3 Lieder für Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Wien, Carl Haslinger. Op. 96. Preis 1 Fl. 45 Kr. C. M.

Die 3 Lieder sind aus Fr. K. Hirsch's Soldatenspiegel und haben die Tendenz, loyale Gesinnungen durch Poesien zu befördern, welche lobenswerthe Züge, namentlich der Soldaten, zum Vorwurf nehmen. Oesterreich ist jetzt nach seinem ruhmvollen Feldzuge in Italien, bei der Thronbesteigung eines jugendlichen Monarchen, dessen glanzvoller Vermählung, ein ausgezeichnetes Feld für solche Gedichte; denn niemals ist ein Volk der Begeisterung zugänglicher, als eben nach schwierigen, durch grosse Waffenthaten gelösten Situationen, zumal wenn sich mit der Idee eines jugendlichen Monarchen so viele Hoffnungen verbinden. Da die Sachen für das Volk also hauptsächlich für die überwiegend weniger gebildete Menge gedichtet, so hat der Verfasser geglaubt, einen gewissen Schlendrian als populäre Naivetät durchgehen lassen zu können. In dem ersten Liede z. B. „ein schöner Tod", sehen wir einen ergrauten Soldaten von seinem Todtenbette aus nach dem Pferde und den Waffen verlangen, weil er an der Schlacht im Thale Theil nehmen will — zu schwach dafür lässt er sich an das Fenster tragen und schaut, den Hahn gespannt — in das Gewühl hinab; da mit einem Male zieht das Heer siegend unter seinen Fenstern ein und der Soldat stirbt mit einem Lebehoch auf seinen Kaiser. Der gewöhnliche Mann hat auch Logik — Mutterwitz, der sehr gut trifft — und dürfte der Unsinn in der Mitte wohl dem Ganzen sehr schädlich werden können. Dass im zweiten Theile ein Soldat auf dem Marsche von Novara bis in die Heimath 6 Kugeln in den Kleidern und im Hut behalten konnte, die darin stecken geblieben, ist auch ein unlösbares Marschproblem, wenn wir auch ganz davon absehen, dass Kugeln durch Tornister aber nicht durch Kleider sich festhalten lassen.

Solchen Stoffen entspricht am meisten eine in sich gleichartige Melodie, die in der Stimmung des Ganzen gehalten ist, oder ein strenger Balladenstyl, wie ihn Carl Loewe so meisterhaft getroffen hat. Beides ist hier nicht der Fall und zum Theil sind die Lieder ganz melodiös, zum Theil ganz unmotivirt manierirt, und nur das letzte entspricht dem Zwecke. Was bedeutet z. B. diese Höllenscene im ersten Liede, bei den Worten: „Sie hoben ihn empor am Bett zum Fensterlein"? Soll damit etwa die Thätigkeit der Krankenwärter gemalt werden, die mit schmutzigen Schürzen und schlotternden Pantoffeln die Last pustend nach dem Fenster tragen?

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Wagner's „Lohengrin" wurde in dieser Woche dreimal gegeben; am Sonntag war das Theater überfüllt.

— In der dritten Soirée für Kammermusik, die am 17. Januar stattfand, und in welcher die Hrn. Capellmeister Hiller, Concertmeister Hartmann, Derckum, Meckum und Brener mitwirkten, hörten wir folgende Werke in vortrefflicher Ausführung: Streichquartett in *D-dur* von Haydn, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in *D-dur* (Op. 701.) von Beethoven, Streichquartett in *G-moll* von Mozart und Sonate für Pianoforte in *C-dur* (Op. 53) von Beethoven.

— Die „Neue Zeitschrift für Musik" meldet in Nro. 3, dass E. Franck's prätentiöse Ouvertüre „Der römische Carneval" in seiner Vaterstadt Cöln glänzend durchgefallen. — Hätte der Componist seine Ouvertüre „zum cölnischen Carneval" betitelt, so wäre der Erfolg vielleicht besser gewesen, denn dann hätte man wenigstens — Nichts erwartet. — Wir, die wir vor Kurzem desselben Werkes in ganz anderer Weise Erwähnung gethan, und ausserdem mit Freude jede Gelegenheit ergreifen, um die noch lange nicht hinreichend anerkannten Verdienste des Hrn. Franck hervorzuheben, werden dem Schreiber jener Zeilen und dem Redakteur Hrn. Brendel mit einer Freundlichkeit darauf erwidern, die demselben mindestens unerwartet kommt. Prätentiös also ist die Ouvertüre, was ist das eigentlich: prätentiöse Musik? wir erkennen darin nicht die präzise Charakteristik, die Herr B. damit zu geben beabsichtigte — wissen nur sehr gut, wer damit besser bezeichnet werden würde, der Componist Franck oder der Recensent B. — Was nun ausserdem Franck's „Vaterstadt" anbetrifft, so ist sie bis

jetzt Breslau gewesen, und wird wohl selbst der weltumwälzenden Feder B.'s gegenüber Breslau bleiben. — Was darunter verstanden ist, dass die Ouvertüre hier durchgefallen sein soll, verstehen wir nicht, wissen aber wohl, dass die inspirirte Feder des Zukunftrecensenten über Durchfallen und Gefallen unserer Erfahrung nach ganz eigene Ideen hat. Versichern können wir dem Schreiber jener „Werke mit langen Ohren", dass der Cölner Carneval gar nicht so übel ist. Schreiben Sie nur recht oft solche gedrängte Berichte über Cöln, damit alle Nebel fallen, und Sie in der Glorie dastehen, die unsern Augen schon längst klar geworden ist.

Paris. Die Ballet-Pantomime *„La Fonti"* von Mazilier, Musik von Th. Labarre, gefällt ganz ausserordentlich.

In der italienischen Oper wird das Erscheinen eines neuen Tenoristen angekündigt; dieser neue Stern heisst Mazzolini und wird Anfangs März auftreten.

Die komische Oper bringt eine neue einaktige Oper von Grysar „der Hund des Gärtners;" der Nordstern übt in diesem Theater fortwährend seine frühere Anziehungskraft aus.

Verdi's Trovatore bildet seit drei Wochen das Repertoire in der italienischen Oper; da es aber doch Zeit wird, auch etwas Anderes zur Aufführung zu bringen, so probirt man fleissig Linda di Chamounix, Nachtwandlerin und *Gli Arabi nelle Gallie* von Paccini. Der Kaiser hat Herrn Panseron die Ehre erwiesen, die Dedication eines grossen Werkes über Harmonie und Modulationslehre anzunehmen.

Von der Aufführung der Oper: der Freischütz von C. M. von Weber darf man die grössten Erwartungen hegen, da die Direktion des lyrischen Theaters keine Kosten spart.

Dem Vernehmen nach kehrt Mme. Franco Tedesco binnen einigen Wochen von Petersburg zurück, um ein Engagement an der kaiserlichen Akademie anzunehmen.

Die Herren Maurin, Chevillard, Mas und Sabathier beginnen am 17. Januar ihre Soiréen für Beethoven'sche Quartette.

Rundschau.

Während des nächsten Carnevals bringt die Mailänder Bühne zwei neue Opern von Musio: *Ines de Chiaramonte* und *Le Due Regine*.

Der Violoncellist Seligmann in Paris hat ein Album Algérien, 4 Stücke für Violoncelle und Piano veröffentlicht.

In Mannheim gastirten Frl. Ney als Fidelio und Roger als George Brown.

Meyerbeer befindet sich wieder in Dresden, um das Einstudieren seiner Oper „Der Nordstern" persönlich zu leiten.

Carl Formes ist von Berlin abgereist, ohne aufzutreten; anderweitige Verpflichtungen gelten als Gründe dafür.

Das Berliner Echo meldet: Man spricht davon, dass Joachim für unsere Capelle als Violine-Solo und Gründer einer Violinschule gewonnen werden soll; der Concertmeister Ries würde die Anfänger-Classe behalten.

Ende März scheidet Herr Dr. Th. Kullak aus dem Berliner Conservatorium und dessen Direction aus; an seine Stelle tritt Herr von Bülow.

Das Theater in Trier wurde Mitte Dezember aus Mangel an Theilnahme geschlossen.

In Temesvar erregte Meyerbeer's Prophet grossen Beifall.

Herr Moriz Sierlng gab in Dresden eine Soirée in welcher er nur eigene Compositionen zu Gehör brachte. Frau Dr. Reclam aus Leipzig sang in derselben mit angegriffener Stimme und ziemlich manierirtem Vortrage.

Der zehnjährige Pianist Arthur Napoleon gab in Brüssel ein sehr besuchtes Concert und erregte grosses Aufsehen.

In Florenz hat eine neue Oper „Gaston de Clanley" componirt von dem jungen Neapolitaner Cayecalatro stürmischen Beifall gefunden. Der Componist wurde bei der ersten Vorstellung zwölfmal gerufen.

Meyerbeer's Nordstern findet in Lille bei jeder Vorstellung grössern Beifall; dasselbe ist auch in Lyon und Marseille der Fall.

Clara Schumann macht eine Kunstreise durch Holland und wird von dort nach England gehen.

Frl. von Westerstrand trat in Wien als Amine in der Nachtwandlerin auf und missfiel, da ihre Stimme zu schwach ist.

Jenny Lind gab in Dresden ein Concert zum Besten der Armen.

Jenny Ney hat ein Engagement für die Monate April und Mai an der italienischen Oper in London angenommen.

Die Signale melden, dass Richard Wagner eingeladen worden, die Philharmonischen Concerte in London zu dirigiren.

Heinrich Dorn's Oper „die Nibelungen" erscheint in kürzester Zeit im Verlag von Bote und Bock in Berlin.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 4. | **Cöln, den 27. Januar 1855.** | **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Betrachtungen über Orchestration und Tonmalerei.

Von Ferdinand Gleich.

I.

Die Kunst der Instrumentirung oder der Orchestration hat erst in neuester Zeit einen auf philosophisch-ästhetische Grundlagen basirten wissenschaftlichen Ausbau gefunden und dadurch den Werth und die volle Bedeutung einer Kunst im höheren Sinne genommen. Auch in diesem Zweige musste die Empirie das Material zu einer systematischen Theorie liefern, es bedurfte grosser Thaten, der Erscheinung von wahrhaft Schönem und Genialem, ehe die Wissenschaft mit ordnender und sichtender Hand sich der Sache annehmen, ehe überhaupt von höheren künstlerischen, nach den Principien der Aesthetik zu formulirenden Regeln auf diesem von früheren Aesthetikern oft als Nebensache betrachtetem Gebiete die Rede sein konnte. Mit den immer grossartigen und bedeutungsvoller werdenden Entdeckungen und Erfindungen grosser Meister in dieser Beziehung, gingen nicht allein die allgemeinere Vorbereitung einer hochgesteigerten Virtuosität, sondern auch die Fortschritte der Mechanik in der Kunst des Instrumentenmachers Hand in Hand. Es wurden durch die Virtuosität und durch die Vervollkommnungen und Verbesserungen an den Instrumenten früher für unübersteigbar gehaltene Hindernisse hinweggeräumt, der Componist erhielt in Folge dessen freiere Hand und vermochte also neue und wunderbar schöne Tongebilde und blendendere Farbenmischungen zu erzielen.

Durch die Componisten der Neuzeit ist nun ein so ungeheures Material angehäuft worden, dass das Bedürfniss nach Lehrbüchern, welche die Kunst der Orchestration von einem höheren als rein technischen Gesichtspunkte aus betrachten, ein unabweisbares geworden. Wir haben bereits solche Werke, und die hervorragendsten sind ohne Zweifel die von A. B. Marx und Hector Berlioz. Frühere Werke über Instrumentirung konnten eben nicht viel mehr als Leitfäden sein; sie gaben dem Lernenden Aufschluss über die Behandlungsweise, über den Umfang und Mechanismus der im Orchester gebräuchlichen Instrumente, enthielten sich aber fast alles künstlerischen Raisonnements und lieferten höchstens kurze Andeutungen über den Character und die Klangfarbe der einzelnen Tonwerkzeuge. Dergleichen Bücher hatten ihr grosses Verdienst für ihre Zeit und würden es für die Elementarschüler in dieser Branche auch noch haben — da die grossen kunstphilosophisch gefassten Werke dieser Art für einen Anfänger zu viele allgemein künstlerische Bildung voraussetzen müssen — wenn nicht auch der Mechanismus der Instrumente so namhafte Fortschritte gemacht und daher manche in jenen Lehrbüchern gegebene Regel ihre Geltung verloren hätte.*)

Aber auch schon zu der Zeit, als die älteren namhaften Lehrbücher der Instrumentirung entstanden, war die Praxis der Theorie voraufgeeilt. Meister wie Beethoven und C. M. von Weber hatten bereits die hohe Bedeutung dieses Kunstzweiges erkannt und hierin die erstaunenswerthesten, für alle Zeiten mustergültigsten Resultate gewonnen. Irrig wäre jedoch die Annahme, dass von diesen Meistern her die fortschreitende Bewegung auf diesem Felde datire, wenn sie auch, ebenso

*) Geleitet von dieser Ansicht hat bereits vor mehreren Jahren, der Verfasser dieses Artikels den Versuch gemacht, einen für Anfänger bestimmten kurz gefassten Leitfaden der modernen Orchestration unter dem Titel „Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militairmusikcorps, mit besonderer Berücksichtigung der kleineren Orchester etc. (Leipzig, bei C. F. Kahnt)" zu liefern. Die freundlichen Besprechungen, die dem Werkchen in den meisten musikalischen Zeitschriften wurden beweisen wenigstens so viel, dass das Unternehmen ein zeitgemässes, aus einem wirklichem Bedürfniss hervorgegangenes war.

wie in Frankreich Cherubini und Spontini, in Italien Rossini, die noch heute gültige Norm der Zusammensetzung des modernen Orchesters gegeben haben. Mit der Wiedergeburt der Oper durch Gluck — oder besser gesagt: mit der kühnen That, durch die dieser gewaltige Geist die Oper zu einem wirklichen dramatischen Kunstwerke erhob — beginnt die höhere künstlerische Ausbildung des Orchesters. Vor Gluck dienten die Instrumente fast nur als Begleitung des Gesanges, auf ihre Klangfarbe wurde keine besondere Rücksicht genommen, von Characteristik im Orchester war wenig die Rede. Selbst in Werken der reinen Instrumentalmusik damaliger Zeit, wie in J. S. Bach's Suiten, wird nur durch die Macht der gewaltigen Ideen, durch den kunstvollen harmonischen Bau gewirkt. Dazu reichte nun auch das Streichquartett, ebenso wie die Orgel oder das Clavier, vollkommen aus; die wenigen Blasinstrumente, die S. Bach und seine Zeitgenossen anwendeten, liefern blos einen Schmuck, der uns jetzt allerdings zuweilen etwas Rococco erscheinen muss. Man denke nur an die absonderliche Behandlung der bis ins hohe *c* hinausgehenden Trompeten bei Händel und Bach, der Hoboen und Flöten bei Letzterem.

Der grosse Gluck hob das Orchester in seinen französischen Partituren zu einer bisher nicht geahnten Höhe. Zur Zeichnung seiner Charactere, zur musikalischen Wiedergabe seiner gewaltigen Sujets bedurfte er eines lebhafteren Colorits, als es das einfache Orchester von damals liefern konnte; er vermehrte dasselbe also, zog die drei Posaunen, ja selbst Schlaginstrumente ohne bestimmte Tonhöhe, wie den Triangel, in dasselbe und erhob namentlich die Holzblasinstrumente zu einer höheren Bedeutung.

Von nun an sehen wir ein fortwährendes Steigen in dieser Beziehung. Es kam Haydn und erschuf die Symphonie, in welcher er zwar — genöthigt durch die Verhältnisse der Capelle, für die er diese Werke schrieb — immer noch ein kleines Orchester anwendete, dasselbe jedoch so fein ausbildete, als es ihm nur die noch geringe Virtuosität der Musiker und der noch nicht so vollkommene Mechanismus der Instrumente gestatteten. In seinen Oratorien aber ging der Meister weiter; was er in der „Schöpfung“ und in den „Jahreszeiten“ an characteristischer, prachtvoller Tonmalerei geliefert, ist nicht allein für damalige Zeiten bewunderungswürdig, es kann auch noch jetzt als Muster dienen.

Dass der geniale Mozart in seinen Opern und in seinem Requiem hierbei nicht stehen bleiben durfte, während er sich in den Symphonien mit dem Orchester ebenso beschränkte, wie Haydn, ist leicht zu erklären aus der künstlerischen Individualität des grossen Meisters. Sein Genie — gross und erhaben in allen Genres bis auf die einfachste Lied- und Tanzcomposition herab — culminirte jedoch im musikalischen Drama. Das Requiem aber nimmt unter allem Uebrigen, das er für die Kirche geschrieben, eine so eigenthümliche Ausnahmestellung ein, dass der Schwung von diesem zu jener erhabenen Todtenmesse ein so ungeheurer unvermittelter ist, wie man einen ähnlichen wohl bei keinem Meister in irgend einem Genre finden wird. Ein unsterbliches Verdienst hat sich Mozart, was Orchestrirung betrifft, um die Posaune erworben. Er wendet sie nur sehr selten an, aber wenn dies geschieht, wirken diese Instrumente auch mit so überwältigender Macht, dass man sich selbst jetzt noch — wo bekanntlich keine komische Oper, keine Tanzmusik, ja fast kein einfaches Lied mit Orchesterbegleitung ohne Posaunen geschrieben wird, die Klangwirkung derselben also schon abgeschwächt ist — auf das Tiefste von Mozart's Posaunen-Accorden ergriffen fühlt. Wie erschütternd muss aber der Eindruck der Posaunen im Finale des „Don Juan“, in der „Zauberflöte“ oder der unvergleichbar schönen Behandlung der Solo-Posaune im *Tuba mirum spargens sonum* des Requiems zu damaliger Zeit gewesen sein! Doch ist dies nicht Alles, was die Kunst der Orchestration Mozart verdankt; auch die Clarinette, das Bassethorn und das englische Horn erhob er zu einer früher nicht geahnten Höhe. Er benutzte diese Instrumente, wenn er von der herkömmlichen Art ihrer Behandlung abwich, allerdings grösstentheils nur zu obligaten Stimmen, aber er zeigte auch damit, wie ergiebig sie als blosse Theile des Ganzen sein können; er arbeitete in dieser Beziehung den Romantikern vor. Nach ihm verschwanden jedoch das englische und das Bassethorn fast ganz aus dem Orchester — nur in wenigen Partituren nach Mozart, wie z. B. bei Rossini, findet man noch das erstere, und der neuesten Zeit erst war es vorbehalten, das englische Horn wieder zu Ehren zu bringen, während das Bassethorn noch jetzt so gut wie vergessen ist und in den glücklicheren Fällen durch die Bassclarinette ersetzt wird, wenn man nicht gar seine Stimme zwischen das tiefe Register der Clarinette und den Fagott theilt. Dieses Vernachlässigen zweier so wunderbar schöner Instrumente ist um so unbegreiflicher, als die Componisten sonst der Vervollkommnung und Erweiterung des Orchesters so hohe Aufmerksamkeit schenkten.

Aber noch waren viele und grosse Entdeckungen auf diesem Gebiete zu machen und diese blieben den Meistern der romantischen Richtung vorbehalten. Zu den Schilderungen von Gefühlen, die uns aus dem Anschauen der Natur und bei den Gestaltungen aus der Sagenwelt überkommen, zu ihren Landschafts- und Charactergemälden

bedurften die Romantiker ganz besonderer glänzender Farbentöne, das Orchester mit seinen bereits vorhandenen Mitteln musste noch mehr ausgebeutet werden. Es ist der Umstand nicht ohne Bedeutung für die Kunst geblieben, dass zwei der grössten Componisten der Neuzeit — C. M. v. Weber und Meyerbeer — Schüler des grossen Akustikers Abt Vogler waren. Dieser gelehrte und geniale Mann erkannte schon zu seiner Zeit, dass die Kunst der Mischung der Tonfarben im Orchester ein wesentlicher Theil der Musik überhaupt sei, dass durch ein glänzendes Colorit das Tongemälde an Leben und Ausdruck gewinnen müsste, dass ein musikalischer Gedanke erst vollkommen zu Gehör gebracht werden könne, wenn er durch äussere Mittel in das ihm entsprechende Licht gestellt und so für den Sinn empfänglicher, dem Ohre näher gerückt werde. Betrachtet man die Werke des Abt Vogler, so findet man allenthalben, welches grosse Gewicht er auf die Instrumentirung legte; es ist hier Alles fein berechnet, bis in's Detail ausgearbeitet, die Instrumente sind so ausgebeutet wie das zu einer Zeit nur möglich war, wo der Meister als Dirigent der Stockholmer Capelle dieser noch zurufen musste: „Meine Herren, passen Sie auf — jetzt kommen Sechszehntheile!" Der Einfluss Vogler's auf seine beiden grossen Schüler ist unverkennbar und tritt aus jeder Note ihrer Partituren uns entgegen.

Noch ehe aber die beiden Zöglinge des Abt Vogler die Schwingen ihres Genies entfalteten, stieg die strahlendste Sonne an dem Himmel der Tonkunst herauf: Beethoven, der unerreichte und unerreichbare Meister, stellte sich kühn auf die Spitze des von Haydn und Mozart vollendeten Baues und erschloss der staunenden Welt ein neues, ungeahntes Reich von Wundern und göttlichen Zaubern. Er war der Prophet der Zukunft, er schuf nicht für seine Zeit, sondern für die Ewigkeit — konnte deshalb auch von den damaligen noch mehr als jetzt im blinden Autoritätsglauben befangenen Kunstgenossen nur halb und gar nicht verstanden werden. Rieth ihm doch ein damaliger Kritiker beim Erscheinen seiner ersten Werke, er solle lieber Claviervirtuos bleiben und das Componiren ganz sein lassen! — Ein Beethoven bedurfte aber zur Kundgebung seiner Ideen vollkommenerer äusserer Mittel, als seine Vorgänger. Anfänglich begnügte er sich mit der gesteigertsten Ausbeutung der vorhandenen, später aber zog er noch andere hinzu, zeigte aber dabei stets eine so weise Oekonomie, dass bei ihm von irgend einem Missbrauch, von einer Ueberladung nie die Rede sein kann.

Es war ganz natürlich, dass Beethoven und C. M. v. Weber den als Schmuck dienenden Blasinstrumenten und den noch weniger zur Geltung gelangten Saiteninstrumenten ihre ganz besondere Aufmerksamkeit zuwenden mussten, denn sie wollten eben grosse Tongemälde so wiedergeben, wie sich diese in ihrer ganzen wunderbaren Pracht in der glühenden Phantasie der Meister wiederspiegelten. Die verschiedenen Gruppen der im Orchester vorhandenen Tonwerkzeuge mussten noch mehr geordnet, theils isolirt, theils in neuen Mischungen aufgestellt, jedes Instrument musste noch mehr als früher seinem besonderen Character gemäss verwendet und an geeigneter Stelle hervorgehoben werden. Das heroische und romantische Element in Beethoven's Symphonien, die Sujets der Opern „Sylvana" und „Freischütz" brachten die Meister z. B. auf die kunstvollere Ausbeutung der Waldhörner, die bei den Classikern — Mozart mit inbegriffen — nur edlere Füllinstrumente gewesen und selten anders als die Trompeten behandelt worden waren. Durch Beethoven und Weber erhielt das Waldhorn erst seine höhere Bedeutung, nicht allein als Solo-, sondern auch als Orchester-Instrument.

Es liegt nicht in meinem Plane, eine Geschichte der Instrumentirungskunst und der einzelnen Tonwerkzeuge zu geben und ich erwähne daher nur noch in Kürze, dass jedes Instrument bis zu den Pauken mit Geist und Scharfsinn ausgebeutet ward und zu höherer Geltung gelangte, dass namentlich auch Componisten wie Spohr, Marschner u. a. deutsche Meister sich die grössten Verdienste nach dieser Seite hin erwarben.

In demselben Verhältniss wie die Pflege der einzelnen Instrumente steigerte sich auch die Behandlung des Orchesters im Allgemeinen; die nachfolgenden Meister handhabten es mit immer grösserer Freiheit und Feinheit; die Virtuosität, die man jetzt bei jedem grösseren Orchester voraussetzen darf, der verbesserte Mechanismus der Instrumente gestatteten immer mehr neue und anziehende Gestaltungen und erleichterten dem productiven Genie den Anbau dieses immer noch weiten und ergiebigen Feldes. Von der massgebendsten Bedeutung für die Orchestration sind in unserer Zeit namentlich Meyerbeer, Berlioz und Richard Wagner — ohne Zweifel die drei grössten Meister dieser Kunst, deren diesfallsige Bestrebungen um so höher anzuschlagen, als sie ihr prachtvolles und farbenreiches Orchester stets nur als Mittel, die erzeugten Klangwirkungen nie als Hauptzweck betrachten. Von den Gegnern dieser Componisten — namentlich von denen Meyerbeer's und Berlioz — ist oft das Gegentheil behauptet worden, und doch bedarf es nur eines flüchtigen, aber auch unbefangenen Blickes auf ihre Werke, um von der Unhaltbarkeit einer solchen vorgefassten Meinung zu überzeugen. Woher sollte auch der grosse und nachhaltige Erfolg dieser Meister kommen, wenn der Schwerpunkt

ihrer Werke einzig und allein, oder doch mindestens hauptsächlich, in dem glänzenden äusseren Gewande läge und nicht vielmehr ein wahrhaft künstlerischer Grundstoff mit der schönen Aussenseite innig verwachsen wäre. Welcher Dichter von hohem Range verdankte wohl je seine Grösse allein der schönen Sprache — wie solche ohne poetischen Inhalt nur ein leeres Wort- und Reimgeklingel sein würde, so wäre eine schöne Instrumentirung ohne musikalischen Gehalt eben nur ein leerer äusserer Pomp, der wohl momentan imponiren, nicht aber dauernd fesseln könnte.

Nur ein wirkliches Genie vermag neue Entdeckungen von künstlerischem Werth in der Farbenmischung des Orchesters, im Colorit der Gemälde, in der Wortsprache zu machen; nur wenn diese hervorgegangen sind aus den poetischen Ideen des Schaffenden, wenn sie innig mit dem geistigen Inhalt verwachsen sind, haben sie eine höhere Bedeutung. Ein weniger hochstehendes Talent vermag nur nachzuahmen, nicht aber selbst Neues und Originelles zu produciren, und wenn ein solches das letztere thun will und durch Combination wirklich auf noch nicht dagewesene Effecte kommt, so merkt man diesen bald an, dass sie eben nur das Resultat der Reflexion, dass sie Flitterstaat, Theaterfeder ohne künstlerischen Gehalt sind. Ein besonderes Lob kann es gegenwärtig nicht mehr für einen Componisten sein, wenn gesagt wird, sein Werk sei schön instrumentirt, ebenso wenig wie eine schöne und elegante Diction einem modernen Dichter als besonderes Verdienst angerechnet werden kann: dergleichen versteht sich jetzt von selbst, nachdem die Kunst der Orchestration und die Wortsprache durch die grossen Meister so hoch gehoben worden. Wohl aber sind eine g e n i a l e Orchestration, eine schwungvolle, von Begeisterung glühende Sprache, ein sicheres Kriterion des Künstlers ersten Ranges. Mit Geschick und Verstand instrumentiren, Worte zusammenfügen oder Farben mischen kann am Ende ein jeder nur einigermaassen begabter Künstler lernen, den belebenden Geist vermag jedoch nur das Genie von Gottes Gnaden der sonst todten Form einzuhauchen.

So hoch nun auch die Kunst der Orchestration gegenwärtig gesteigert ist, so hat sie jedoch noch lange nicht ihren Gipfelpunkt erreicht. Ein weites, unabsehbares Gebiet liegt hierin noch vor uns und harrt seines Umbaues. Selbst in der zur Zeit üblichen, obwohl nicht ganz den physikalischen Gesetzen entsprechenden Zusammenstellung des Orchesters lässt sich noch viel Neues und Schönes gestalten, wie viel mehr wird das aber der Fall sein bei einem Orchester, das streng nach jenen Regeln zusammengestellt ist, in welchem die einzelnen Instrumentalgruppen ebenbürtiger neben einander stehen; durch gleiche Repräsentation der unter sich verwandten Tonfarben wird dann in ihrer Sonderung und Mischung eine bisher kaum geahnte Mannigfaltigkeit erzielt werden können. Bisher hat stets das Gesetz der Zweiheit im Orchester vorgeherrscht, ebenso wie in den Gesangschören dem entsprechend der vierstimmige Satz. Nur ausnahmsweise finden wir in neuerer Zeit ein Abweichen nach der Dreiheit: bei den Flöten (Piccolo und zwei grosse Flöten), bei den Hörnern und von Alters her bei den Posaunen, doch werden letztere jetzt sehr oft mit der den Bass bildenden Ophicleide oder Basstuba oder mit dem Diskant der Ventiltrompete zu einem vierstimmigen Chore vereinigt, namentlich seit die Quart-Posaune einer zweiten im Bassschlüssel geschnittenen Tenor-Posaune, wegen der leichteren Handhabung der letzteren hat weichen müssen.

Aus Hannover.

10. Januar.

„Der Schwur" von Mercadante ist gegeben worden. Die Oper ist so gut wie durchgefallen, ihr Schicksal wird das des „Rigoletto" sein. Die Casse leidet Schaden, das Publicum leidet Schaden, das ausführende Personal leidet Schaden, und wer hat Vortheil? Wir wissen nicht, ob der anwesenden Königl. Familie auch diese Oper wahrhaft gefallen hat, und ob auf Allerhöchst Ihren speciellen Wunsch die Oper gegeben ist. Dann würden wir nichts weiter zu sagen haben, als dass wir der Königl. Familie ihr Vergnügen von ganzem Herzen gönnen, da ja Sr. Majestät dem Bestehen des Hoftheaters so grosse Opfer bringt. Uebrigens ist das Verdammungsurtheil über Text und Musik der Oper hier ziemlich allgemein, wenigstens unter den Kennern, nur Herr Capellmeister Fischer soll während der Proben auch diese Oper gar nicht übel, sogar einzelne Nummern sehr schön gefunden haben; das mag er mit sich selbst abmachen. Uebrigens kann ich Ihnen die erfreuliche Mittheilung machen, dass bereits mehrere Proben zum Tannhäuser gemacht sind. Fischer leitet die Proben, weil Marschner leider krank ist. Man hat hier aus meinem vorletzten Briefe herausgelesen, als ob ich Fischer absolut hätte heruntersetzen wollen. Ich glaube, dass ich Fischer's Verdienste in diesen Berichten stets anerkannt habe, ich erkenne namentlich an, dass er mit Ausnahme des Baritonisten — ein tüchtiges Personal zusammen gebracht, dass er sehr viel zur Ausbildung der äussern Technik und Präcision des Orchesters beigetragen hat. Er hat dadurch eine Seite des Orchesters ausgebildet, welche von Marschner früher etwas vernachlässigt wurde. Allein woher kommt es, dass keine von Fischer dirigirte Oper oder Symphonie den geistig lebendigen und tiefinnerlichen Eindruck macht, wie wenn Marschner dirigirt, selbst wenn auch einzelne Fehler in der Präcision vorkommen sollten! Es ist, wie mit dem Einzelvortrage, ein Sänger kann so rein wie möglich, so tactgemäss wie möglich, die vorgeschriebenen pianos und fortes und crescendos u. s. w. so genau wie möglich, in Summa, er kann so vortragen, dass ihm selbst vom Componisten auch nicht der geringste Vorwurf

wegen dieses oder jenes bestimmten Punctes gemacht werden kann — und doch fehlt ein gewisses Etwas, das unfassbar, aber in seiner Unfassbarkeit gerade das Höchste der Kunst: Geist und Leben ist. Wir würden, so lange Fischer sich nicht auch nach dieser Seite hin vollkommen frei gemacht hat, was ihm gewiss noch gelingen wird, es für eine ausgezeichnete Einrichtung halten, wenn Fischer die vorbereitenden Proben, dagegen Marschner die Generalproben und Aufführungen selbst leitete; das wird jedoch nicht zu ermöglichen sein.

Den allerschlechtesten Dienst aber erweisen dem Hrn. Capellmeister Fischer diejenigen, welche ihn um einiger Verdienste willen dem, als Director hochverdienten, Herrn Hofcapellmeister Marschner unbedingt gleich oder wohl gar über diesen stellen wollen, und wenn der erstere desgleichen acceptirt oder gar befördert, so thut er sich selbst in der Meinung der Verständigen am meisten Schaden.

Von der Oper ist übrigens wenig zu berichten. Die alten Stücke laufen immer fort. Zu erwähnen ist nur, dass am 3. d. M. Roger den Raoul sang, die einzige Gastrolle, welche er diesmal geben wird.

Von Concerten ist nachträglich der im Anfang der Saison stattgefundenen drei Trio-Soiréen der Herren Kömpel (Violine), Lindner (Violoncell) und Engel (Pianoforte) zu erwähnen, zu der sich die musikalische *haute volée* reichlich einfand. Die Programme waren gut gestellt, und war auch die Execution sehr zu loben. Hervor zu heben ist, dass die hiesigen Gebrüder Eyertt — ein zweites empor wachsendes Müllerquartett — sich mit vielem Beifall in der einen Soirée mit einem Quartett hören liessen, so wie dass auch das Pianofortequintett (*Es-dur*) von Schumann zur Aufführung kam und grossen Beifall fand.

Die beiden ersten grossen Abonnementsconcerte im Concertsaale des Hoftheaters haben im Laufe des letzten Decembers stattgefunden. Im ersten kamen unter Fischer's Leitung die *D-dur* Symphonie von Beethoven und die Jubelouvertüre von Weber zur Aufführung. Beide Musikstücke wurden mit grosser Eleganz und Präcision ausgeführt, die Jubelouvertüre machte auch durch Kraft und äussere Energie des Vortrags einen starken Eindruck. In der Symphonie waren aber theils die Tempi fast durchgängig verfehlt, theils ähnelte auch die Präcision zu sehr derjenigen einer Spieluhr; Nüancen in dem Stücke gerade fehlten keineswegs, sie waren sogar zu den äussersten Contrasten getrieben, allein Alles erschien — gemacht, nicht natürlich sich entwickelnd. — Bei dem Vortrage des *E-moll* Concerts von Mendelssohn schien Concertmeister Joachim durch das Orchester nicht rasch genug begleitet werden zu können, es machte keinen guten Eindruck. — Die Herren Doppler aus Pesth spielten die Flöte und gefielen sehr. — In dem zweiten Concerte wurde unter Concertmeister Joachim's Leitung die *G-moll* Symphonie von Mozart und die Mendelssohn'sche Hebriden-Ouvertüre gegeben. Wir haben in einem früheren Berichte gewünscht, dass Joachim um anderer Dinge, namentlich des Componirens und Dirigirens willen doch ja das Violinspiel, den Hauptberuf, welcher ihm von der Natur gegeben sei, nicht vernachlässigen möge. Indem wir diesen Wunsch hier wiederholen, fühlen wir uns jedoch zugleich zu der Bemerkung gedrungen, wie sehr Joachim's Direction in der Zwischenzeit an Festigkeit und Bestimmtheit zugenommen hat. Dass Joachim in den Geist aller Instrumentalcomponisten tief eingeweiht ist, wird ausserdem von vornherein Niemand verkennen. — Herr Kömpel spielte das zweite Violinconcert von Spohr mit den an ihm bekannten Vorzügen, ein Sohn des Kammermusikus Mathys hierselbst eine Fantasie von Servais mit schönem Ton und grosser Fertigkeit. — Frl. Geisthardt sang die grosse Arie aus „Sargino" vollendet schön, Herr Roger die Arie des Joseph aus „Jakob und seine Söhne" und der „Erlkönig" von Schubert. Die Arie und den ersten Theil der Ballade ebenfalls vollkommen, der zweite Theil der letztern, wenn wir nicht irren, mit etwas zu outrirtem Vortrage, wie denn auch die Veränderungen in der Composition nicht wohl angebracht erscheinen. —

Eines Concerts, welches am 21. Dec. v. J. stattfand, habe ich noch ganz besonders zu erwähnen. Die hiesige Singacademie nämlich unter Leitung ihres Musikdirectors E. Hille hat beschlossen, jährlich 3 kleinere Abonnements-Soiréen in geschlosseneren Kreise stattfinden zu lassen, worin besonders auch Dilettanten Gelegenheit gegeben werden soll, mit Einzeln-Vorträgen hervorzutreten. Wir begrüssen diese Einrichtung als einen wesentlichen Fortschritt, in dieser allein kann die wahre Basis für kräftige Weiterausbildung des Vereins von Grund auf gefunden werden. Das erste sehr zahlreich besuchte Concert fiel denn auch über alle Erwartung gut aus, die Chöre und Soloparthieen gingen vortrefflich. Ausserdem aber zeichnete sich dies Concert auch noch dadurch aus, dass die gerade anwesende Concertsängerin, Frau Sophie Förster die grosse Güte hatte, zunächst die bekannte Kirchenarie von Stradella, sodann eine Arie von de Beriot und endlich Hirtenlied von Bergt so wie Morgengruss und Gute Nacht von Taubert vorzutragen. Frau Förster darf unbedingt, was Technik, Ausbildung der Nüancirung des Tons, tiefes Gefühl und richtigen Geschmack anbetrifft, eine der allerersten Künstlerinnen jetziger Zeit genannt werden. Wodurch sie sich aber noch insbesondere vor ihren sonstigen Rivalinnen ausgezeichnet, ist die gänzliche Unverdorbenheit, die herrliche natürliche Frische, der ursprüngliche Schmelz der Stimme, welche Vorzüge bei manchen anderen Sängerinnen in Folge der eigentlich sogenannten künstlerischen Ausbildung nur zu leicht in den Hintergrund treten, wenn nicht ganz verloren gehen. Möge uns diese hochverehrte Künstlerin doch auch einmal in einem der nächsten Abonnementsconcerte vorgeführt werden!

Da ich gerade von der Singacademie des Herrn E. Hille spreche, so darf ich noch eines Gerüchts erwähnen, das, wenn es wahr wäre, allerdings von der Sonderbarkeit der hiesigen musikalischen Zustände einen Beweis mehr geben würde. Herr Hille hat nämlich ganz vorzüglich mit durch Schrift und Wort zu der Idee angeregt, hier einen Kirchenchor zu gründen. Dem König gefällt die Idee, es wird vom Ministerium der Geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten aus eine Commission gebildet, um über die Sache zu berathen, Herr Hille aber auf mehrmonatliche Reise geschickt, um über die Sache Studien zu machen. Herr Hille besucht zu diesem Zweck Berlin, Leipzig, Dresden, Prag, Wien etc., kehrt mit den gründlichsten und fruchtbarsten Ideen bereichert zurück und übergibt die Resultate seiner Reise so wie die behufigen Vorschläge der genannten Commission. Die Commission macht ihren Bericht an das Ministerium und somit an den König, fast durchaus auf Grund dieser Vorschläge, und

proponirt zugleich für den Fall der Errichtung eines Kirchenchors Herrn Hille als den geeignetsten Dirigenten. Was, denken Sie, soll jetzt geschehen? Herr Hille wird nicht Dirigent, sondern — Wehner aus Göttingen, ein übrigens schätzenswerther Mann, dessen geschwächte Constitution indessen keine genügende Garantie für das Gedeihen eines Instituts gewährt, das erst aus dem völlig Rohen mit grossen Schwierigkeiten und Mühen zu schaffen ist und desshalb seinen ganzen Mann erfordert. *12.*

Siebentes Gesellschafts-Concert im Casino-Saale,

unter Leitung des städtischen Capellmeister Hrn. Ferdinand Hiller.

Dinstag, 23. Januar 1855.

Das Programm bestand nur aus zwei Nummern der „Sinfonia eroica“ von L. van Beethoven und dem ersten Theile des Oratoriums „Jephta und seine Tochter“ von Carl Reinthaler.

Ueber die Sinf. eroica ist so Viel gesagt worden, dass wir das Werk selbst gar nicht zu besprechen versuchen und uns sogleich an die Bemerkungen machen, welche uns bei der Execution eben über die Execution eingefallen sind. Herr Hiller begann den ersten Satz mit grosser Ruhe und consolidirte sich vielleicht gerade dadurch in der Schwere, die dadurch natürlich in das Werk kam in dem Maasse, dass die Ruhe uns zur Bequemlichkeit und endlich zur Trägheit auszuarten schien. Die Stelle des ersten Satzes, in der die Bläser sich gegenseitig die Melodie übergeben und abnehmen wird dadurch unverständlich; die beiden Accorde der Einleitung die uns stets so erscheinen, als ob der muthige, wilde Pegasus mit dem Fusse gegen die Erde stiesse, bevor er sich auf die Fahrt begibt; — die syncopirten Noten, mit denen die erste Violine beginnt, sprechen schon gegen ein so verhaltenes Zeitmaass. Die Figur der Coda, deren rhytmische Grundlage [Notenbeispiel] ist, wird dadurch zu einer in allen Theilen melodiös gehaltenen Passage, während die Sechszehntheile fast überall nur die Coloratur des Grundgedankens sind, den man auch erhält, wenn man sich die Noten angibt, auf welche die Viertelschläge fallen.

Wir könnten dieses Raisonnement, welches darauf hinauskommen würde, dass wir in denselben Noten „Verschiedenes“ zu hören vermeinen, noch weit ausdehnen, wollen uns aber nur an die Sache halten, welche uns die wichtigsten zu sein scheinen. —

In dem ersten Satze war aus dem feurigen Helden ein routinirter fest auftretender Kämpfer gemacht worden — dem zweiten, dem Trauermarsch wurde das Düstere genommen, die ossian'schen Nebel fortgezogen, und es blieb ein sentimentales Gemälde übrig, in dem ein dur-Trio fast überflüssig war. — Das Scherzo nun litt am Meisten (obwohl es ganz meisterhaft gespielt wurde); wenn schon der Dirigent mit seiner Gewissenhaftigkeit in Streit gerathen könnte, so halten wir es doch für das Beste das Trio langsamer zu nehmen, weil das Scherzo beim langsamen Zeitmaass eben so viel an Frische einbüsst, als das Trio (die Hörner) beim schnellen an Deutlichkeit. Die kecken Imitationen im Scherzo folgten so faul auf einander, dass der Eindruck der Flüchtigkeit, den Beethoven damit beabsichtigte, sich verwischte. — Der letzte Satz ist so reich an musikalischen Schönheiten, und fliesst so vollständig über an interessanten Sachen, dass er sich auch — stark im Zaum gehalten — zur Geltung bringt.

Wir haben uns so ausführlich hierüber ausgesprochen, weil mit Recht zu fürchten steht, dass ein so erfahrener Dirigent wie F. Hiller — bei dem von einer Verschleppung des Tempos nicht die Rede sein kann, sondern jede Abweichung vom gebräuchlichen Zeitmaass zur Principienfrage wird — Andere zur Nachahmung verleiten könnte; worin wir nur Schaden für das herrliche Werk erblicken müssten.

Haben wir der Execution in der ersten Abtheilung uns überwiegend zugewendet, so gedenken wir die Harmonie des Concertes dadurch auch in diesen Bericht zu bringen, dass wir beim zweiten Theil vor allen Dingen dem Leser das Werk selbst vor die Augen führen.

Carl Reinthaler's erstes Werk von Ausdehnung und Bedeutung, das in seinen Grundzügen in Italien entstanden, wurde uns zu einer Hälfte vorgeführt. Der Text hält sich in den Grundmomenten an die historische Grundlage, welche auch Händel und Klein der Bibel entnommen haben, ist im Skelett vom Verfasser gruppirt und dann aus Worten der heiligen Schrift selbst zusammengesetzt worden. Heute hat das Oratorium nicht mehr so günstige Verhältnisse vor sich, als damals, da Händel dieses Musikgenre mit einem Schlage in der höchsten Vollendung schuf. War damals das Schauspiel mit eingelegten Liedern zur plumpen Farce geworden, und war die Theilnahme der Musik an religiösen Festlichkeiten (Fastnachtsspiele u. s. f.) eben so unbeholfen als unedel, so ist jetzt die Oper zu einer hohen Vollendung herangebildet — ja nach einigen Leuten soll sie im musikalischen Drama jetzt schon den Gipfelpunkt ihrer Vollendung erreicht haben — und auch der Cultus lässt die Musik nur in der edelsten Weise zur Erbauung der Gemeinde beitragen. Der einzige allerdings grosse Vortheil, den das Oratorium noch bietet ist, dass man in ihm das Volk als empfindungsvoll denkende Person; ferner reflektirende Stimmen — in gewaltigen Chören, Arien, Cavatinen in die Handlung treten lassen kann. Jene Eigenthümlichkeit hat Reinthaler mit grosser Lebendigkeit erfasst und mit durchschlagender Kraft wiedergegeben, der zweiten hat er in diesem Theile keine Rechnung getragen, weil in der Action kein Bedürfniss dazu vorhanden war.

Eine kurze Einleitung stellt uns mitten unter das Volk der Israeliten, die in ihrer Bedrängniss Gott gegen die Feinde aufrufen — es herrscht in diesem Chore eine solche Unruhe, Angst und Steigerung der Besorgniss, dass man wirklich mitten unter ihnen zu stehen und von allen Seiten her die Ausrufungen ihrer hastigen Unsicherheit zu hören vermeint, da tritt der Prophet auf, führet ihnen vor die Seele, was Gott stets für sie gethan und ruft ihnen in einer geharnischten Arie zu: „Gehet hin, schreit eure Götter an!“ — Das tief ergriffene Volk spricht es aus: „Herr wir haben gesündigt, denn wir haben unsern Gott verlassen.“ Das Streich-Quartett bleibt die ganze Nummer hindurch auf dem *d*, während die Stimmen immer dringender sich steigern und endlich reuevoll wieder zum *pp* hinabsinken. Diesem Chor fühlt man die Sicherheit der Conception an, welche nur dem Genie verliehen ist, er ist der Glanzpunkt des ersten Theils. Der Eindruck, welchen dieses wahre, aller Weichlichkeit ferne Bild eines zerknirschten Seelenzustandes auf das Publikum machte, war ein gewaltiger, man konnte ihn auf

allen Gesichtern lesen. — Im Zwiegespräche zwischen dem Propheten und dem Volk erheben sich diese allmälig zur gläubigen Anbetung ihres alten Gottes, und der erste Abschnitt des ersten Theils schliesst mit den Worten: „Du allein bist der König von Israel, hilf deinem Volk! Du allein bist unsere Zuflucht für und für“ einer streng und reich durchgearbeiteten Fuge. —

Wir werden in die Verbannung Jephta's versetzt: Mirjam und Jephta selbst malen sich ihrer Eigenthümlichkeit nach in ihren Arien, Mirjam die reine, auf Gott vertrauende, von Anfang an schon etwas elegisch gehaltene fantasiereiche Tochter des Orientes; Jephta der Held des alten mosaischen Stammes, streng, glaubensfest, aber racheglühend seinem persönlichen Feinde gegenüber, voll Zorn gegen das Volk, das ihn verstossen. Wie schön, dass Mirjam berufen ist, ihn zu besänftigen, die Aeltesten Israels bei ihm einzuführen. Die Aeltesten — zweimal von Jephta in kurzen Sätzen unterbrochen, fordern ihn zur Hülfe auf, und versichern feierlich, dass sie sein Verlangen ihr Richter, (Heerführer) zu werden vor Gott halten wollen. Dieser Chor machte — nicht die Wirkung, welche der Verfasser beabsichtigte; ob der Grund davon in dem Verhältniss zwischen Chor und Orchester, oder an der Lage dieser Nummer zu dem ganzen Werke liegt, oder ob dem Verfasser es noch nicht gelungen ist die Execution nach seinem Sinne auszufüllen, müssen wir nach einmaligem Anhören dahingestellt sein lassen. —

Der dritte Abschnitt führt uns in den Kampf und die Schlacht — welchen Unterschied der Componist in diese beiden Benennungen gelegt, wissen wir nicht, jedenfalls ist aber das der Schlacht vorhergehende eher „Vor der Schlacht“ als Kampf zu nennen. Der Chor der Feinde rast wild trotzig in kühnem Schwunge mit der Sicherheit des überlegenen Siegers daher; ihm hält der Verfasser entgegen ein Quartett, das die Israeliten zum Kampfe einsegnet — ein wundervoller Canon, der leider nicht recht zur Geltung kam, weil Frl. Johannsen in Folge der übergrossen Zumuthungen, die in dierer Zeit an sie gestellt wurden, etwas angegriffen war, und namentlich der hervordringenden Stimme des Herrn Koch gegenüber, so zurücktrat, dass das Ensemble fast darüber zu Grunde ging. Es ist das ein Vorwurf, der den Kölnern auch bei andern Gelegenheiten gemacht werden muss. Jephta gibt mit seiner Nummer, einer Anfeuerungsrede an die Israeliten das Signal zum wirklichen Streit. Die Schlacht wird uns durch die Gegenüberstellung der Chöre, versinnlicht, welche ganz ausgezeichnet contrastiren. Immer gewaltiger, höhnischer, siegestrunkener bricht die Blutlust aus der Feinde Chor hervor, während unter den Israeliten das Vertrauen durch Besorgniss und endlich durch Verzweiflung, die rücksichtslos zur Flucht ruft, verdrängt wird. Da gelobt Jephta dem Herrn „Was zu seiner Hausthür heraus ihm entgegentritt, wenn er mit Frieden wiederkehrt“ für den Sieg — der Herr antwortet im Sturm — Jephta entzündet mit dieser Verkündigung den Muth des Volkes auf's Neue und der Theil schliesst mit einem Siegeschore, indem mit vielem Glück das Mitwirken Gottes im Sturm ausgedrückt wird und der in diesem Jahre, wie in dem vorigen Jahre einen ganz kolossalen Jubel unter dem Publikum hervorrief.

Da es nicht dem Concertberichte obliegen kann, ein Werk auf das Genaueste zu besprechen, so müssen wir uns damit begnügen einige Worte über das musikalische Wesen Reinthalers, wie es uns aus diesem Werke entgegentritt, hinzuzufügen. Zuerst rühmen wir an ihm, dass er nicht einer individuellen Richtung anhängt, dass seine Musik nicht eben „reinthaler'sche“ ist, sondern er mit objectiver Ausschliesslichkeit die Sache wiedergegeben hat. Das Geniale liegt namentlich bei Compositionen, denen Worte zu Grunde liegen, in der ursprünglichen Conception des richtigen Gedankens, dieser schafft sich dann in seiner Entwickelung ganz von selbst. Mit lebhafter Empfindung, richtigem Selbsturtheil, gediegener musikalischer Bildung hat sich Reinthaler mit diesem Werk unter die ersten lebenden Componisten gestellt.

Herr Schiffer sang namentlich im Anfange recht brav — schade, dass einige Kleinigkeiten in der Aussprache ihm hartnäckig widerstehen. — Frl. Johannsen war etwas angegriffen, erwarb sich aber trotzdem bei ihrer Arie reichen Beifall. — Herr Koch sang breit und voll, schade, dass er gerade dadurch dem Quartett ein Wenig geschadet. — Herr Dumont-Fier, dieser Veteran der Sänger, der noch immer als Beispiel hervorleuchtet, sang vorzüglich und Frl. Leusten wäre zu wünschen, dass sie ebenso viel Fülle an Gefühl als an Klang hätte. 6.

Besprechungen neu erschienener Werke.

Elisabeth, *Fest-Album*, gebildet aus Originalbeiträger. Wien, Carl Haslinger. Preis 2 Fl., Prachtausgabe 3 Fl.

Das Album — das Nähere unten — enthält zum grösseren Theile recht liebenswürdige ja originelle Sachen und verdient auch schon seines Zweckes halber, der Unterstützung hilfsbedürftiger, dienstunfähiger Krieger aus den Jahren 1848—49 und deren Familien, allgemein empfohlen zu werden. Die bedeutendste Nummer ist Fr. Liszt's „Berceuse“, ein Musikstück ohne eigentliche Form, aber ein wahrhaft zauberartiges Klangbild des Wiegenliedes; süss und regelmässig unterbrochen wiegt sich die Begleitung auf und ab, während einzelne Töne in den Pausen allmälig den Hörer magnetisch seinem Kreise entrücken. In solchen Effekten ist Liszt unerreicht und wird auch vorläufig nicht erreicht werden, weil er auf seiner Bahn allein steht und die Andern sich so fremd darin fühlen, dass sie wohl anerkennen aber nicht davon profitiren können. Alexander Dreyschocks „Spinnerlied“ ist ebenfalls ein schönes Tableau in dem Genre unserer meisten Pièces dieser Grösse, die Räder schnurren ewig rollend fort, während eine ruhige Melodie in Absätzen dieselben überschwebt. In den Zwischenräumen der letzteren aber erhebt sich die frühere Begleitung zu höherer Selbstständigkeit und macht einen schönen poetischen Eindruck. Wenn in dem „Weise der Spinnerinnen“ der Gesang eines Mädchens schweigt, so pflegt ja auch die Fantasie das eintönige Geräusch der Räder und Spindeln zu beleben und in Gestalten zu formen. Solche Musik ist in ihrer regelmässigen Unbestimmtheit — ich meine Rädergeschnurre, das Lärmen bei Wasserfällen u. s. w. — ist für das Ohr dasselbe, was Nebel dem Auge sind: in beiden bildet sich die ungestörte und darum desto thätigere innere Kraft oft die ungebundensten Fantasmagorien. — In gleicher Höhe folgen jetzt Th. Kullak's „Nocturne“ — die zwar von ausserordentlich feinem Verständniss des Klaviers als Instrumentes Zeugniss gibt, aber ausserdem ganz

auf dem ziemlich ausdruckslosen Standpunkte der Field'schen Nocturnen steht — das „melodische Scherzo" von J. Willmers — das ein wenig an Trockenheit leidet — die „Idylle" von W. Kuhl — bei der das Trio, dessen melodischen Sätze mit unerbittlicher Beharrlichkeit stets mit *f* anfangen, zuletzt ermüdet — und das „Rosenblatt" von C. Voss, dessen Kürze ausserordentlich wohlthuend wirkt, da die darin benutzten Ideen für 2 Seiten vollständig ausreichen. A. Henselt aber in seinen „Abendgedanken" und J. Schulhoff in seinem „Gebet" haben es sich zu bequem gemacht — jene sind zu aphoristisch für unsere gemässigte Zone und zu anspruchsvoll für die tropischen Regionen, denn dort nur entspräche der Abend — der eigentlich kein Abend ist — solchen Gedanken; dieses aber (das Gebet) ist durchaus nichts mehr als eine Etude über ein sehr kleines und sicherlich nicht schwer zu erfindendes Thema. Vielleicht hat sich aber Herr Schulhoff verlesen und statt „Elisabeth-Fest-Album" „Etuden-Fest-Album" verstanden. *f.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Nachdem Mr. Mitchell vergebens gesucht hat, den Kölner Männergesang-Verein und andere deutsche Liedertafeln zur Fahrt nach London zu bewegen, hat er in dem Laufe seiner Wanderungen in Dresden einen andern Anziehungspunkt gefunden: Frau Jenny Lind-Goldschmidt soll ihm dort dieselben Zusagen gemacht haben, die Herr Barnum für Amerika von ihr erhalten. Die Folge davon wird eine Reihe Concerte ernster Musik in Exeter-Hall sein, in welchen Jenny Lind der Stern und die Blüthe sein soll.

— Die Geschwister Neruda gaben im Theater ein Concert, welches wohl Beifall aber kein Geld einbrachte, Wagner's „Lohengrin" wurde bereits sechsmal bei sehr gut besetztem Hause gegeben.

Paris. Die Proben zu der neuen Oper Verdi's „Die sizilianische Vesper" wurden mit grossem Eifer nochmals vorgenommen und man darf die Aufführung derselben bald erwarten. — Die neue komische Oper von Auber wird ebenfalls in den ersten Wochen in Scene gehen. — Der Troubadour musste einige Tage vom Repertoire verschwinden, da Mad. Borghi-Mamo erklärte, eine so anstrengende Partie, wie ihr in diesem Werk zugetheilt, jede Woche nur einmal singen zu können. — Mad. Garcia-Viardot, die ehemalige Sängerin *par excellence* gibt im Laufe der Saison drei grosse musikalische Soiréen, in welchen die bedeutendsten Künstler mitwirken werden.

Ein Zeitgenosse Gluck's, C. Fr. Cramer, erzählt von der despotischen Strenge, womit der Componist sein Orchester dirigirte: „So ein gutmüthiger, lieber Mann der Herr von Gluck in jedem andern Lebensverhältniss ist, so macht er doch, sobald er auf dem Platze als Director steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Aeusserungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreissig Mal reiben nicht hin dass er die geübtesten Spieler der Capelle, unter denen gewiss Virtuosen sind, die Passagen wiederholen lässt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung des Ensemble hervorbringen. Er brusquirt sie alsdann so sehr, dass sie ihm schon oft den Gehorsam aufgekündigt und nur durch Zureden des Kaisers: „„Ihr wisst ja, er ist nun einmal so. Er meint es nicht so arg"" — haben bewogen werden können, ferner unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. B. für ihr Spielen sonst einen Ducaten erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigirt, deren zwei. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affekts, des wilden, sanften, traurigen, sich am Clavier (an welchem bekanntlich damals dirigirt ward) in allen seinen Mienen und Gebehrden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wüthet mit dem Achill, weint mit der Iphigenia und in der Sterbearie der Alceste bei der Stelle: *Manco — moro — e in tanto affanno* etc. sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche."

Haydn sagte einmal zu mehreren Freunden: Wenn ich componire, so setze ich mich an's Clavier, fange an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt ist. Habe ich eine Idee erhascht, so geht mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäss auszuführen und zu souteniren. Auf diese Weise suche ich mir zu helfen, und das ist es, was so vielen unserer neuen Componisten fehlt: sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen es ab, wenn sie kaum angefangen haben, aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat.

Rundschau.

Herr Ernst arbeitet an einem neuen Violin-Concert, das ganz besonders für Joseph Joachim bestimmt ist.

Julius Schulhoff gab in Berlin sein erstes Concert und wird dem allgemein geäusserten Wunsch zu entsprechen, deren noch etwa vier arrangiren.

Jenny Lind gibt am 29. Januar ein Concert in Hamburg.

Die Oper „Santa Chiara" v. Herzog von Coburg wird binnen kurzer Zeit in Frankfurt a. M., Leipzig, Hamburg und München gegeben.

Wagner's Lohengrin kam in Hamburg zur Aufführung und fand ausserordentlichen Beifall.

Wilhelmine Clauss befindet sich jetzt in Wien.

Das schöne Theater in Brüssel am Münzplatz wurde ein Raub der Flammen.

Druckfehler.

In der vorigen Nummer Seite 24 Zeile 7. statt Werke, „Worte mit langen Ohren".

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 5. **Cöln, den 3. Februar 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Betrachtungen über Orchestration und Tonmalerei.

Von Ferdinand Gleich.

II.

Richard Wagner hat nun mit dem entschiedensten Erfolge im „Lohengrin“ eine auf das Gesetz der Dreiheit begründete neue Construction des Orchesters versucht. Es sind in dieser Partitur die Holzblasinstrumente namentlich in drei Stimmen vertreten und zwar so, dass den beiden bisher üblichen Hoboen und Clarinetten noch ein englisches Horn und eine Bass-Clarinette — diese nicht als blosse Solo-Instrumente, wie z. B. bei Meyerbeer und auch noch im „Tannhäuser“, sondern als wirkliche Theile des Ganzen, als Orchesterinstrumente verwendet — beigegeben sind. Stellenweise sind jedoch auch drei Hoboen und drei gewöhnliche Clarinetten vorgeschrieben, ebenso wie drei grosse Flöten und durchgehend drei Fagotte. Bei letzteren Instrumenten wäre es zu wünschen, wenn das dritte derselben ebenfalls, wie bei den Hoboen und Clarinetten ein tiefer stehendes mit besonderer Nuance sein könnte. Der Contrafagott würde hier eine entsprechende Stelle finden, leider aber ist dieses noch von Beethoven so schön behandelte Instrument ganz verschwunden und es gibt kein oder doch nur sehr selten noch Künstler die es blasen können.

Durch diese Dreistimmigkeit der Holzblasinstrumente ist es möglich geworden, Dreiklänge in allen Stimmen ganz gleichmässiger Färbung zu geben, während bisher solchen immer ein fremdartigeres Element zur Vervollständigung beigemischt werden musste. Die Mittel sind dadurch erweitert und neue und glänzende Resultate in Folge dessen ermöglicht worden. Auch in der Eintheilung der Violin-, Bratschen- und Violoncellstimmen weicht Wagner — schon im „Tannhäuser“, noch mehr aber im „Lohengrin“ — von der bisher üblichen ab Eine drei- und sechsstimmige Behandlung der Violinen kommt bei ihm sehr oft vor. Es folgt hieraus, dass die Eintheilung der Gesangs-Chormassen auch eine andere sein musste. Die Chöre im „Lohengrin“ sind sechsstimmig, bei den fast durchgehend durch das Sujet des Drama's gebotenen Doppelchören (Brabanter und Sachsen). Das Wagner'sche Orchester gewinnt durch diese Zusammenstellung eine gewaltige Fülle, einen eigenthümlichen im Kräftigen wie im Zarten gleich prachtvollen Wohlklang und nirgends zeigt sich bei der weisen Oekonomie des Componisten eine Spur von Ueberladung. Unter wenigen geschickten Händen jedoch kann ein solches Orchester leicht zu einer unförmlichen, plumpen Masse werden und es ist nicht zu bezweifeln, dass die Art von Nachahmern, die es nur dem Meister abgeguckt haben, wie er sich räuspert und spuckt, in diesen Fehler verfallen dürften. Doch welches Gute, welche neue Entdeckung in der Welt hatte nicht solche Uebel im Gefolge gehabt — ist nicht mit jeder Vervollkommnung und Erweiterung des Orchesters ein heilloser Missbrauch getrieben worden, werden nicht gegenwärtig zu jeder komischen Oper, zu fast jedem Singspiel oder dergleichen vier Hörner, drei Posaunen und Tuben, die beliebte Janitscharen-Musik nicht zu vergessen, geschrieben.

Es ist keineswegs meine Ansicht, das Wagner'sche Orchester sei das schon vollendete bezüglich der Zusammensetzung und es müsse das Princip der Dreiheit — das übrigens im „Lohengrin“ nicht einmal consequent durchgeführt ist. denn Wagner schreibt z. B. vier Hörner vor — maassgebend sein. Nicht ein jeder musikalisch darzustellender Gegenstand dürfte ein so massenhaftes Orchester vertragen; so schön und überwaltigend ein solches bei einem Werke grossen und ernsten Genres sein kann, so hinderlich würde es z. B. in der komischen Oper, wie überhaupt bei Musik leichterer Gattung werden. Zur Erreichung verschiedener Zwecke bedarf es verschiedener Mittel, es muss demnach auch das Orchester der grossen Oper, der grossen Sinfonie, der für den weiten Raum der Kirche berechneten Musik ein

anderes sein, als das der komischen und Conversationsoper, der im heiteren gefälligen Styl geschriebenen Sinfonie etc. Der Dichter wählt zur Tragödie eine schwungvolle und begeisterte Sprache, das poetische Versmaass der Jamben, während er im Lustspiel einen leichten und eleganten Ton in ungebundener Rede oder — wiewohl in neuester Zeit sehr selten — in dem leichtfüssigen und flüssigen alexandrinischen Metrum anschlägt — der Maler braucht andere Farben zur Darstellung einer Madonna, zu einem historischen Gemälde, als zur Landschaft, zu dem Genrebild aus dem modernen gesellschaftlichen oder dem Volksleben: warum sollte nun allein der Componist stets nur dieselben Mittel zu den verschiedenartigsten Zwecken brauchen, weshalb sollte eine bestimmte unabänderliche Norm für die Zusammenstellung des Orchesters festgesetzt werden? Es ist ein heilloser Missbrauch der neuesten Zeit, dass unsere komischen Opern mit demselben Orchester ausgestattet werden, wie die grossen und ernsten, dass gegenwärtig fast kein Componist eine Ouvertüre oder Sinfonie ohne vier Hörner und drei Posaunen schreiben zu können glaubt. Auch auf die Localität, für die ein Musikwerk bestimmt, wird gegenwärtig selten Rücksicht genommen. Auch hierin stehen die Musiker den Malern nach. Während bei *al Fresco*-Malereien und überhaupt bei solchen bildlichen Darstellungen, die auf Fernsicht berechnet werden müssen, wie z. B. auch bei Theater-Decorationen, in grossen Strichen, mit stärker aufgetragenen Farben gemalt wird, arbeitet der bildende Künstler das für die Gemälde-Gallerie oder für den Salon bestimmte Oel-, Aquarell- oder Pastellbild auf das Feinste aus, mischt die Farben so, dass die feinsten Nuancen ermöglicht werden können. Anders der Musiker. Er stellt nicht allein im Concertsaal dasselbe Orchester auf, wie im Theater, er versetzt auch Opernbruchstücke ohne Weiteres in den ersteren und umgekehrt. Ein Schauspielhaus hat nie eine solche günstige Akustik, als ein gut gebauter Concertsaal; der Ton wird in ersterem theils durch die ungünstige Stellung des Orchesters in der Vertiefung vor der Bühne, theils durch die Decorationen, die Logenreihen, die Gallerien, etc. sehr gedämpft. Der Componist kann bei Theatermusik also auch stärker auftragen, namentlich in den Ouvertüren, Ensemblestücken etc.; er kann hier mehr Mittel anwenden und braucht selbst die Lärm-Instrumente weniger zu schonen — er muss schon einen gewaltigen Lärm machen, ehe dieser dem Hörer im Theater unangenehm auffällt. Im Concertsaal aber, der so gebaut ist, dass selbst der feinste Violin- oder Clavierton ungeschmälert erscheint, in dem keine Dämpfung, kein Brechen der Tonwellen vorkommen kann, lärmt die moderne Theatermusik oft mehr als gut ist und wirkt nicht selten betäubend. Die Weber'schen und Spontini'schen Ouvertüren z. B., oder gar Werke wie die Ouvertüre zu „Tell" von Rossini, die im Theater keineswegs das Trommelfell zu arg erschüttern und hier nur voll und kräftig klingen, betäuben im Concertsaal, und das umsomehr, je akustischer dieser ist. Nicht wenige Componisten der Neuzeit lassen die Akustik des Concertsaales ganz ausser Acht und wenden bei Werken, die für diesen bestimmt sind, der Mittel zu viel an, malen in zu grellen Farben und ergehen sich in Instrumental-Effecten, die im Theater, nicht aber im Concertsaal am Platze und von guter Wirkung sind. Wie anders ist dies bei Beethoven, der doch ebenfalls zuweilen zu grossen Mitteln griff. Bei ihm wird die Musik nie zum Lärm; er wirkt hauptsächlich, in der Regel nur mit schwächerem Orchester, durch die gewaltige Kraft seines Genius: er verstand, wie wohl kein anderer Meister, die Kunst, mit wenigen Mitteln, oft nur mit einem einzigen Dreiklang oder selbst nur mit einem Unisono in den Saiteninstrumenten, eine Kraft und Fülle des Tones zu entwickeln, die Andere nicht erreichen und wenn sie die ganze schwere Artillerie des Orchesters ins Treffen führen. Die stark wirkenden Mittel, wie das Posaunenchor, die Schlaginstrumente ohne bestimmte Tonhöhe etc. werden bei Beethoven nur zu ausserordentlichen Gelegenheiten aufgespart und auch da nur sehr vorsichtig und die Grenzen der Concertmusik nicht überschreitend verwendet. Ein jedes Mittel ist gut und künstlerisch, sobald es mit Verstand zu höheren Zwecken gebraucht wird, nur der Missbrauch lässt es verwerflich erscheinen. Es beweist dies z. B. die prachtvolle Wirkung der sogenannten türkischen Musik (grosse Trommel, Becken und Triangel) in der neunten Sinfonie einerseits, das gedankenlose Dreschen dieser Instrumente in der modernen italienischen, französischen und leider oft auch deutschen Oper andererseits.

Es ist bereits oben der Vervollkommnungen im Mechanismus der meisten Orchesterinstrumente gedacht worden. Wir haben denselben viel zu danken, denn sie trugen wesentlich zur Weiterentwicklung der Kunst der Orchestration bei. Allen diesen neuen Erfindungen ist aber das Wort nicht zu reden, denn namentlich eine derselben ist von entschiedenem Nachtheile für das betreffende Instrument gewesen. Es ist diese der Mechanismus der Ventile bei dem Waldhorn. Bei der Trompete kann man die Ventile, wenn auch nicht als eine Verbesserung, doch als eine Erweiterung gelten lassen. Wenn auch das Instrument an Fülle, Kraft und Gesundheit etwas eingebüsst hat, so ist das hier doch weniger bedenklich, da der Ton der Trompete nicht so empfindlich und zart ist, wie der des Horns. Der Verlust an Wohlklang wird hier dadurch reichlich aufgewogen, dass man jetzt die

Trompete zu verschiedenartigen neuen Farbenmischungen und selbst ausnahmsweise zu melodischen Gestaltungen ungehindert durch Stimmung etc. benutzen kann. Die Einbusse, welche die Trompete bezüglich des Tones durch die Ventile erleidet, tritt nur dann auffällig hervor, wenn in Werken mit einfachen Trompeten die betreffenden Stimmen auf Ventiltrompeten geblasen oder gar transponirt werden. Bei dem Waldhorn jedoch sind die Ventile von entschiedenem Nachtheil. Der Ton wird durch dieselben rauh und ledern, die duftige Poesie, ja der ganze eigenthümliche Character des Instrumentes geht dabei gänzlich verloren — der Ton des Ventilhorns ist ein Mittelding zwischen dem des Hornes und des Fagotts, es ist dieses verbesserte Instrument aller Poesie und Schönheit baar. Sollen die Hörner bloss als Füll-Instrumente dienen, wie z. B. bei der Militair- und Tanzmusik, dann mögen die Ventile an ihrem Platze sein, im Orchester aber, wo die Hörner eine der glänzendsten und selbstständigsten Gruppen bilden, sollte man nur einfache vorschreiben. Da man jetzt allgemein vier Hörner im Orchester findet, bedarf es auch der Ventile nicht. Zwei, drei oder vier verschiedene Stimmungen geben einen solchen Reichthum an Tönen, dass man auch ohne Ventile die verschiedenartigsten Accorde bilden kann, nicht zu rechnen, dass gerade die sogenannten gestopften Töne des Horns prachtvolle Schattirungen ermöglichen. Viele neue Componisten, darunter solche ersten Ranges wie R. Schumann und R. Wagner, haben für Ventilhörner geschrieben — Letzterer besonders hat sie meisterhaft behandelt, doch kann selbst hieraus eine Berechtigung zur Empfehlung des an sich unschönen Instrumentes nicht hergeleitet werden, wenn man ein entschieden besseres und edeleres dafür hat.

Das Orchester ist in neuerer Zeit vorzugsweise durch Meyerbeer um einige Tonwerkzeuge vermehrt worden — theils sind das ältere, wie das englische Horn und der Viola d'amour, die jener Meister wieder hervorsuchte, theils neu erfundene oder doch vervollkommnete, wie die Bass-Clarinette, das Cornet à piston und die Ophicleide oder die Basstuba, mit welcher letzteren man jetzt allgemein alle Ophicleiden-, Serpent- oder wohl gar die Contrafagottstimmen (*C-moll*-Sinfonie von Beethoven etc.) besetzt, ein Brauch, der wegen der ganz verschiedenen Klanghärtung und besonders wegen der trompetenartigen Rauheit der Tuba nur ein Missbrauch zu nennen ist. Es kommen die genannten Instrumente gegenwärtig viel, oft sogar zu viel in Gebrauch, mit alleiniger Ausnahme der Viola d'amour, die in wirklich orchestraler Behandlung (vielleicht in mehreren Stimmen) ohne Zweifel von der herrlichsten Wirkung sein dürfte. Es ist möglich, dass spätere hochbegabte Tonmeister auch noch andere, längst vergessene Instrumente, so wie auch neue in das Orchester einführen werden, dass man auch noch mehr wie bis jetzt die Harfe und das Pianoforte orchestermässig behandeln wird, und solche Bereicherungen des Materials sind nur mit Freuden zu begrüssen. Welch prachtvoller Effecte die Harfe fähig ist, dafür sprechen die grossen Werke des genialen Berlioz; dass aber auch das Pianoforte sich mit dem Orchester verschmelzen lässt und wie das geschehen muss, deutet Beethoven theils in seinen Clavier-Concerten, noch entschiedener aber in der Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester Op. 80 an. —

Niemand wird in Abrede stellen können, dass durch die Vervollkommnungen im Orchester, durch die höhere Steigerung der Instrumentirungskunst die Musik an sinnlichem Reiz und Wohlklang bedeutend gewonnen hat, dass selbst eine weniger werthvolle Composition durch eine glänzende Orchestration geniessbarer gemacht werden kann. Wenn dies nur die einzigen Vortheile der Kunst der Orchestration wären, lohnte es da wohl der Mühe, diesem Zweige so viel Aufmerksamkeit zuzuwenden, als dies gegenwärtig geschieht? Gewiss nicht; denn in diesem Falle würde die Farbenpracht des modernen Orchesters nur dazu dienen, etwaige Blössen in der Composition, wenn nicht die ganze Hohlheit und Nichtigkeit einer solchen zu decken, sie würde nur dazu beitragen, die Tonkunst zu verflachen und sie von der erhabenen Höhe des geistigen Schwunges und der göttlichen Begeisterung hinab zu dem blossen Sinnenkitzel, der selbstsüchtigen Eitelkeit und coquetten Gefallsucht zu führen.

Das grössere und glänzendere Orchester soll vielmehr dem Componisten ein weiteres Feld eröffnen, es soll ihm die Mittel zu neuen und originellen Gestaltungen gewähren, ebenso wie die vervollkommnete Sprache eines gebildeten Volkes allein dem Dichter es möglich macht, seine Fantasiegebilde in wahrhafter glänzender Schönheit zu verkörpern. Auf die Wahl der Mittel kommt in jeder Kunst gar sehr viel an: es ist z. B. nicht gleichgültig, ob man eine Melodie von einer Singstimme, von dem Pianoforte oder von irgend einem Orchesterinstrument vortragen hört. Ist die Melodie schön, so wird sie allerdings nie unschön werden können, und wenn sie der berühmte deutsche Schusterbube auf der Strasse pfiffe oder die Harfenjungfrau, der nachgemachte tyroler Natursänger, und wie die Troubadours unserer Messen, Märkte und Bierkneipen alle heissen mögen, ableierten — in seinem vollen Glanze erscheint ein musikalischer Gedanke aber nur in dem Lichte, wie ihn sein Schöpfer bei seiner Geburt gesehen, ebenso wie des Dichters Verse nur in der Sprache, in der sie gedichtet und gedacht worden, wie das Bild des Malers nur in der Manier, in der sie

der Meister geschaffen, in ihrer ganzen ursprünglichen Schönheit uns entgegen treten. Clavier-Auszüge, Arrangements für Militairmusik, Kupferstiche, Lithographien etc. sind nichts als Uebersetzungen — es können diese genial und dem Geiste des Originals nicht minder entsprechend sein, wie Schiller's Uebertragung von Racines Phädra, Schlegel's verdeutschter Shakespeare oder Adolf Böttger's hochpoetische Uebersetzung Lord Byron's — nie aber werden sie die Schönheit des ursprünglichen Kunstwerkes erreichen, denn es fehlen dem Uebersetzer die Mittel, die dem schaffenden Meister zu Gebote standen. Die Werke der älteren Tonkunst lassen sich zur Noth aus Clavierauszügen studiren, insoweit es bei dem Studium auf das Erfassen des in ihnen wohnenden Geistes ankommt — von Beethoven's Symphonien jedoch, von Weber's und Meyerbeer's Opern, von Mendelssohn's Ouvertüren oder gar von Wagner's oder Berlioz Musik wird man nie ein klares und richtiges Bild sich aus einem Arrangement verschaffen können, denn in den modernen Werken liegt ein Theil des Schwerpunktes in der eigenthümlichen Orchestration, während die alten Meister fast ausschliesslich durch die absolute Melodie und die kunstvolle harmonische Combination wirkten. Hat man jedoch bereits ein solches modernes Tonwerk gehört oder ein Kunstwerk der Malerei gesehen, so gewährt ein Clavierauszug oder eine Lithographie, ein Kupferstich etc immerhin Genuss, denn die lebhaft angeregte Fantasie ergänzt aus der Erinnerung das ursprüngliche glänzende Colorit — man hört die Töne des Orchesters aus dem Pianoforte heraus, sieht die Farbenpracht des Originalgemäldes in den Linien des Kupferstechers oder in der Zeichnung des Lithographen wieder.

Ueber die Tonmalerei und ihre künstlerische Berechtigung ist früher viel gestritten worden und noch heute dürften die Meinungen über diesen Gegenstand getheilt sein. Die Tonkunst, sobald sie allein und ohne irgend eine Vermischung mit einer ihrer Schwestern auftritt, hat in der Regel allerdings nur Gefühle zu schildern, ihre Sprache ist zu unbestimmt, als dass sie ohne erläuternden Commentar, ohne Hinzutritt des bestimmten und klaren Wortes Concretes in ihr Bereich ziehen könnte. Mit dem Wort jedoch — sei dieses auch nur eine Ueberschrift oder ein Titel (Pastoral-Symphonie, Ouvertüre „Fingalshöhle“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“, „Im Hochlande“ u. s. w.) — oder sich anlehnend an eine Dichtung (Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ u. s. w.) vermag auch die reine Instrumentalmusik in allgemein verständlicher Sprache von Naturscenen, vom Elfenreigen, von nationalen Eigenthümlichkeiten etc. zu erzählen. Vereint mit der Wortdichtung im Lied, in der Cantate, im Oratorium, am meisten aber in dem lebendig dargestellten musikalischen Drama, kann und muss sie auch Gegenstände illustriren, die weit über das Bereich der Gefühlswelt hinaus liegen, sie kann hier Schilderungen geben, die in der reinen Instrumentalmusik unklare und verworrene Gestaltungen, also unzulässig sein würden. Die wunderbar schönen Malereien in der „Schöpfung“, das Klopfen der Steinbildes an die Pforte Don Juan's, der Tamtamschlag in Cherubini's Requiem, die Wolfsschluchts-Scene, die in Begleitung der Pantomimen Fenella's so deutlich redende Musik, das Kriegslied Marcels, die Venusberg-Musik etc. — alles dies würde in reiner Instrumentalmusik mehr oder weniger als Spielerei erscheinen, während es in der Kirche und im Theater die höchste künstlerische Berechtigung hat.

Das Orchester hat nun stets die schönsten Farben zu den characteristischen Schöpfungen grosser Tonmeister geliefert — je mehr vervollkommnet und erweitert dasselbe nun wird, desto mehr neue und schöne Gestaltungen werden ermöglicht, desto kühner kann der Pinsel des Meisters malen, desto weniger wird der Flug des Genies gehemmt. Der systematische ästhetische Ausbau des durch die Empirie aufgehäuften Orchester-Materials zu einer Kunst im höheren Sinne des Wortes ist daher zu einer der wichtigsten Aufgaben der Wissenschaft geworden. Nicht stichhaltig ist aber der Einwand, dass Meister wie J. S. Bach, Haydn und selbst noch Mozart mit äusserst geringen Mitteln so Gewaltiges und Grosses vermocht und dass daher die Orchestration immer nur eine Nebensache sei . . . hätten diesen Meistern unsere gegenwärtigen Orchestermittel zu Gebote gestanden — ich glaube nicht, dass sie sie verschmäht haben würden, denn was ihnen die damaligen Orchester darboten, haben sie auch möglichst ausgebeutet!

Jahresbericht

der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates über die Leistungen des Verwaltungsjahres 1854.

(Die Gesellschaft wurde gegründet im Jahre 1812. Das von derselben errichtete Conservatorium wurde am 1. August 1817 eröffnet, und nach dessen Unterbrechung im Jahre 1848, wieder eröffnet am 4. October 1851 in dem Gesellschaftshause unter den Tuchlauben Nr. 558. Dort befinden sich auch die Bibliothek, die Kunstsammlungen und der Concertsaal des Vereines. Die jährlichen Beiträge der Mitglieder, mit dem Rechte des Zutrittes zu den vier grossen Gesellschafts-Concerten, und der Theilnahme an der Generalversammlung, sind auf 5 fl. C. Mze., und mit dem Anspruche auf einen Sperrsitz auf 6 fl. C. Mze. bemessen.)

Indem die Direction den Bericht über ihr Wirken in dem zu Ende gehenden Gesellschaftsjahre erstattet, hat sie darüber Rechen-

schaft abzulegen, in wieweit sie ihrer Mission der „Förderung echter Tonkunst" durch die Veranstaltung wahrhaft künstlerischer Concerte, wie durch die Leitung des Conservatoriums entsprochen habe.

In der ersteren Richtung sei es gestattet, einen Rückblick auf die zur Aufführung gekommenen Concerte zu werfen.

Das erste am 27. November 1853 veranstaltete Gesellschafts-Concert brachte, ausser der Symphonie in G-dur von Haydn, die seit einer langen Reihe von Jahren in Wien nicht gehörte „Walpurgisnacht" von Mendelssohn, worin die Soloparthien von Fräulein Bury, den Herren Erl und Gustav Hölzel vorgetragen wurden. — In dem zweiten Gesellschafts-Concerte kamen zur Aufführung: die Ouvertüre in C ($^6/_8$) von Beethoven, die Symphonie in D-dur von Beethoven, und die vorher in Wien nicht gehörten Fragmente aus dem unvollendeten Oratorium „Christus" von Mendelssohn, welche, indem die Solopartie in den Herren Erl, Panzer und Koch würdige Repräsentanten fanden, einen allgemeinen Enthusiasmus hervorriefen. — Das dritte, am 5. März 1854 Statt gehabte Gesellschafts-Concert brachte die Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn, einen Chor aus dem Oratorium „Samson" von Händel, und endlich ein Werk, an dessen Darstellung man sich seit vielen Jahren in Wien nicht gewagt hatte, das aber, trotz aller Schwierigkeiten, die eine vollendete Aufführung desselben bietet, das grösste Musikinstitut der Monarchie nicht länger dem Publicum vorenthalten durfte: nämlich die neunte Symphonie von Beethoven, und der Erfolg war ein solcher, dass man das Unternehmen zu bereuen keine Ursache hatte. — Für das vierte Gesellschafts-Concert, welches am 19. März d. J. Statt fand, war die vielseitig seit lange ersehnte Aufführung des „Paulus" von Mendelssohn beabsichtiget, und zum grössten Theile vorbereitet. Die wenige Tage vor der bestimmten Production eingetretene Unmöglichkeit, die Solopartie in einer des Werkes würdigen Weise zu besetzen, machte jedoch die Aufführung dieses Werkes scheitern, und der Ersatz, der geboten wurde, war die Symphonie in D-dur (Nr. 4) von Mozart, der „Sturm-Chor" von Haydn, und die vierte Symphonie (A-dur) von Mendelssohn.

Auch die Concerts spirituels, deren Wiederbelebung im vorigen Jahre von dem kunstsinnigen Publicum freudig begrüsst worden war, wurden in dem heurigen Jahre fortgesetzt. Bei ihrer Anordnung hatte man sich die Aufgabe gestellt, ausser Werken der älteren Kunstperiode, deren Classicität in dem Urtheile der Kunstwelt längst sichergestellt, auch jene Schöpfungen der Gegenwart zur Aufführung zu bringen, die in einem grossen Theile des deutschen Landes zu den bedeutendsten Erscheinungen am Kunsthimmel gezählt werden, über welche aber bisher Wien, die deutsche Metropole der Musik, ein Urtheil abzugeben nicht in der Lage gewesen war. In ersterer Beziehung griff man zu den Werken des unsterblichen Altmeisters Sebastian Bach zurück, und in dem am 8. Jänner 1854 abgehaltenen ersten Concert spirituel kam dessen Trauer-Cantate: „Gottes Zeit" zur Aufführung, ein Werk, das unter der ausgezeichneten Mitwirkung Standigl's, unterstützt durch Fräulein Bury und Herrn Erl, einen Beifallsjubel hervorrief; worauf das „Ave verum" von Mozart, diese kostbare Perle im Schatze der Kirchenmusik, und die „Pastoral-Symphonie" von Beethoven folgten. — Im zweiten Concert spirituel wurde Meyerbeer's Ouvertüre, Zwischenmusik und Melodrama zu dem Trauerspiele „Struensee" zur Aufführung gebracht. Herr J. G. Seidl hatte hiezu eigens ein verbindendes Gedicht verfasst, welches Herr Jürgen in vorzüglicher Weise vortrug, und auf diese Weise wurde das Publicum mit einem ausgezeichneten Tonwerke bekannt gemacht, dessen Aufführung sonst dem Theater vorbehalten geblieben wäre. — Das dritte Concert spirituel endlich brachte das von Herrn Dachs mit vielem Beifalle vorgetragene Clavier-Concert in Es-dur von Beethoven, und hierauf, der zweiten oben angedeuteten Richtung folgend, die hier noch nicht gehörte Ouvertüre zu „Phädra" von Ferdinand Hiller, und Ouvertüre und Chor aus der Oper „Tannhäuser" von dem in Wien bis jetzt fremd gebliebenen Richard Wagner.

Alle diese Concerte, sowohl die vier Gesellschafts-Concerte, als die Concerts spirituels, wurden von dem artistischen Director Hrn. Joseph Hellmesberger geleitet, und die Erfolge, die unter dieser seiner Leitung errungen wurden, gestatten wohl, dazu Glück zu wünschen, dass er bei dem heurigen Ausgange seines Contractes wieder für drei Jahre der Anstalt gewonnen wurde. — Nicht minder ist es ihm, so wie sämmtlichen übrigen Herren Professoren zu danken, dass in allen aufgeführten Concerten schon eine namhafte Anzahl von Schülern des Conservatoriums mitzuwirken vermochte, deren Leistungen auch sonst bei mehreren Anlässen, so z. B. bei dem im k. k. Invalidenhause am 14. Juni Statt gefundenen Jahresfeste, zur Aufführung feierlicher Hochämter in Anspruch genommen wurden, — ein Umstand, der für die Fortschritte, die in dieser erst seit drei Jahren wieder in's Leben gerufenen Anstalt gemacht worden sind, einen sprechenden Beleg bietet. Die Schüler-Anstalt, welche im Schuljahre 185²/₃ 134 betrug, hat sich im letzten Jahre auf 169 erhoben, unter denen 113 unentgeltlichen Unterricht genossen, und die abgehaltenen Prüfungen, sowie das am 31. Juli d. J. von den Zöglingen veranstaltete Concert berechtigen zu den schönsten Erwartungen.

Auch die von der Direction eingeführten wöchentlichen Chorübungen bewährten sich unter der meisterhaften Leitung des Herrn Ferdinand Stegmayer als eine sowohl zur Ausbildung des Chorgesanges überhaupt, wie auch als Proben zu den Vereins-Concerten diensame vortreffliche Chorschule.

Die Bibliothek der Gesellschaft erfreut sich fortan einer bedeutenden Vermehrung durch die gütige Unterstützung der k. k. obersten Polizeibehörde, welche alle bei ihr einlangenden Pflicht-Exemplare des österreichischen Musik-Verlages dieser Kunst-Anstalt grossmüthig überlässt.

Unter den erfreulichen Thatsachen in dem gegenwärtigen Jahresberichte soll auch noch besonders hervorgehoben werden, dass aus Anlass der a. h. Vermählung Seiner k. k. apostolischen Majestät die Direction es für ihre Pflicht hielt, als Vertreterin der ersten musikalischen Anstalt des Reichs, die Huldigung der Tonkünstler Wien's Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth durch Veranstaltung eines Albums, mit eigens hiezu verfassten Compositionen der hiesigen Tonsetzer, zu Füssen zu legen, welches sich der allerhöchsten gnädigen Aufnahme zu erfreuen hatte.

Leider muss hier auch ein Verlust beklagt werden, den die Gesellschaft, wie das Conservatorium durch das Hinscheiden eines der thätigsten Mitglieder der Direction, des Conservatorium-Vorstandes Herrn Friedrich Klemm, erlitten; eines Mannes, dessen Name seit einer langen Reihe von Jahren mit diesem Institute eng verknüpft war, und der durch sein aufopferndes Wirken und seine Hingebung für das Wohl dieser Anstalt sich den Anspruch auf eine dankbare Erinnerung erworben hat.

Nachdem dieses schmerzlichen Ereignisses Erwähnung geschehen, folge nun noch zum Schlusse die Mittheilung eines anderen, das als ein günstiges bezeichnet werden muss. Es ist diess die Erwerbung einer neuen Lehrerin für den höheren dramatischen Gesang, welche in der kürzlich in Wien angelangten Frau Mathilde Graumann-Marchesi, einer Schülerin Garcia's gewonnen wurde, und deren Ruf zu der Hoffnung berechtiget, dass der ihr anvertraute Zweig des Unterrichtes einen ganz neuen Aufschwung nehmen werde. — Auch steht von dem neu eröffneten Lehrcurs über die Geschichte der Musik, welchen der durch sein umfassendes Wissen auf dem Gebiete der Tonkunst rühmlichst bekannte Herr Professor Joseph Fischhof in dem nun begonnenen Schuljahre am Conservatorium abhält, eine erspriessliche Wirkung auf die ästhetische Ausbildung der Schüler zu erwarten.

Die Direction glaubt also auch hiedurch den Beweis zu liefern, dass sie keine Gelegenheit vorübergehen lasse, um die ihr gestellte Aufgabe zu erfüllen — und verkennt sie auch nicht, dass noch Manches zu thun übrig sei, so hat sie doch das Bewusstsein, das Gute gewollt und dafür nach Kräften gewirkt zu haben, und sie hat nur noch den Wunsch auszusprechen, dass die kunstsinnigen Bewohner dieser Residenz gleichfalls nach Kräften, jeder in seinen Kreisen, dahin wirken mögen, um jene thätige Theilnahme zu wecken, welche es möglich mache, die Ungunst so mancher Verhältnisse zu besiegen, und jene Stellung endlich zu gewinnen, die die grösste Musik-Kunstanstalt des Kaiserstaates einzunehmen berufen wäre.

Wien, den 7. November 1854.

Der Rechnungsabschluss lautet: Empfänge der Gesellschaft 14.991 fl. 1¼ kr.; Empfänge des Conservatoriums 6,668 fl. 2 kr.; Ausgaben der Gesellschaft 14.982 fl. 58¼ kr. und des Conservatoriums 6,668 fl. 2 kr.

Die Direction der Gesellschaft besteht aus folgenden Herren: Präses: S. D. der Fürst zu Schönburg-Hartenstein. Präses-Stellvertreter: Ritter Riedl von Riedenau. Directoren: Dr. J. Drexler, Dr. F. Egger, J. v. Hasslinger, J. Hellmesberger, J. Krall, B. Randhartinger, E. v. Sucken, Dr. v. Sonnleithner, Dr. v. Stubenrauch, J. Vesque von Püttlingen, Dr. J. Weissel.

Die Direction des Conservatoriums besteht aus den Herren: J. Vesque von Püttlingen (Präses), J. Hellmesberger, J. Paul, J. Fischhof, A. Petschacher.

Als Professoren des Conservatoriums fungiren: Herr S. Sechter und Bagge (Generalbass-, Harmonie- und Compositionslehre). Frau M. Graumann-Marchesi und die Herren Weiss und Pichler (Gesang). Herr Fischhof (Clavier und Geschichte der Musik). Die Herren G. und J. Hellmesberger und Heissler (Violine). Herr Schlesinger (Violoncell). Herr Slama (Contrabass und Posaune). Die Herren Zierer (Flöte), Petschacher (Oboe), Klein (Clarinette), Hürt (Fagott), Lewy (Waldhorn), Masebek (Trompete), Anschütz (Declamation) und Sandrini (Italienische Sprache).

Londoner Brief.

Hier gibt es jetzt nur ein Thema, das alle Köpfe in Bewegung setzt trotz alles Kriegslärmens um uns her. Die alte philharmonische Gesellschaft hat ihren Dirigenten, den erfahrenen Signor Michael Costa verloren; wer soll nun diesen Platz einnehmen, wer wagt es die Batude nach ihm zu schwingen und wem wendet sich das Vertrauen der sieben Vorstände dieser alten philharmonischen Gesellschaft zu.

Am bequemsten zur Hand war ihnen Berlioz, der eben mit Dr. Wilde und der neuen philharmonischen Gesellschaft sich engagirt hatte, allein diese Pacte waren nicht auflösbar und der Vorstand stimmte Berlioz's Absichten, den beiden Gesellschaften vorzustehen nicht bei um ihrer Würde willen, der „jungen" neuen philharmonischen Gesellschaft gegenüber, als auch aus den mehr praktischen Gründen, eines Mannes ganze Zeit für sich zu haben und den Rivalismus, der immer fördert, aufrecht zu erhalten.

Der Rath der sieben trat also von neuem zusammen, versetzte sich kühnen Fluges über den Kanal und adressirte sich an Lindpaintner, allein der König aller Würtemberger „hält ihn sicher und warm!" und wer weiss, ob jener nicht eher sterben, als dieser Armer entschlüpfen wird. Das war ein Stoss der unser hoffnungsvolles Siebengestirn zurückprallen machte. Mr. Charles Lucas, der einstmals Costa ersetzt hatte, als er sich weigerte die Ouverture zu „Parasina" zu dirigiren, hatte das Glück die Gedanken auf sich zu ziehen. Allein Lähmungen, unsichtbare Hindernisse verdunkelten die Schritte des Rathes — kurz Lucas sowohl, wie Benedict, Molique, Sterndale-Bennett, sie alle mussten weichen vor dem schrecklichen Worte „sie leben in London, in London selbst" wie gespenstische dünne gleitende Nebelbilder vor dem Blick der majestätischen Sonne. — Der Tactirstab irrt umher, und suchte einen Herrn, wie Ceres ihre Tochter, wie Odysseus einst seine Heimath und weilt jetzt, wie wir später zeigen werden, wie dieser an den Pforten des Reiches der Zukunft, — an dem Hadesthore — um sich Trost zu holen.

Die Sieben liessen den Kranz des pythischen Dreifusses erweitern, um alle darauf Platz finden zu können und liessen die divinatorische Gaben einströmen um prüfenden Auges die Geister Schumann's des armen — Lachner's, Eckert's, Hiller's, Hansen's, Kücken's und Taubert's die Rostra besteigen und dann in eitel Duft zerfliessen zu sehen.

Da erscheint aber der rechte Rich. Wagner, der Mann der Zukunft — ob der lebenden oder der Todten ist noch nicht entschieden — besitzt die nöthigen Himmelszeichen, der Flug der Vögel, die Eingeweide der Opferthiere alles stimmt überein und Mr. Anderson eilt gen Zürich um mit reicher Beute heimzukehren.

Die *musical World* aber, der es schwer vorkömmt noch immer fremde Künstler, statt der einheimischen berufen zu sehen, steht wie Herkules am Scheidewege. Wagner's Musik hasst sie, sein Directionstalent muss sie anerkennen, was bleibt ihr also übrig

als zu gleicher Zeit nach zwei Windrichtungen wehen zu lassen; und so fällt sie in einem Berichte schrecklich über ihn her, während sie in dem andern seiner glimpflich ja erwartungsvoll gedenkt.

In jenem heisst es z. B. Bekanntlich hält Wagner nur von seiner eignen Musik etwas, Beethoven nennt er ein Kind, bis er die nachgelassenen Quartette und die Messe in *D* schrieb, die er als seinen Ausgangspunkt bezeichnet. Er hielte Rhythmus für überflüssig, Contrapunkt für ein nutzloses Steckenpferd und jeden Musiker — alt wie neu — für dumm oder betrügerisch. Diese Radamontaden mögen passiren in den trüben Strassen Weimar's und dem Dilettantischen Leipzig, hier in dem lichtklaren London — wird Alles als eitel Schaum zusammensinken.

In dem andern heisst es: Wagner ist kein gewöhnliches, sondern ungewöhnliches Phänomen. Mr. Anderson macht in diesem Schnee eine schwierige Reise für solche Absicht, allein Wagner halten wir für einen Adepten des bâton, und das ist wichtig. Er wird auch Liszt herbeiziehen, denn wo jener ist, befindet sich dieser stets im Schatten oder in Figura. etc.

Kurz sie sehen: Viel Aufregung!*)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Coblenz. Ihre K. H. die Frau Prinzessin von Preussen, machte dem hiesigen Musikinstitut ein sehr kostbares Pianino aus der Fabrik von Mand zum Geschenk. Dieses Instrument kam als erster Preis auf der Industrie-Ausstellung in Trier zur Verlosung und fiel Ihrer K. Hoheit zu.

Elberfeld. Das Concert unseres Musikdirector Herrn Hermann Schornstein am 27. Januar brachte uns zwei interessante Neuigkeiten: die Ouvertüre „Hero und Leander" von Rietz und den 125. Psalm von Hiller, welche jedoch trotz ihres hohen musikalischen Werthes keine sonderliche Sympathien bei unserm Publicum fanden. Herr Musikdirector Schornstein gab uns durch den trefflichen Vortrag des *H moll*-Concertes von Hummel und der Fantasie über die Nachtwandlerin von Thalberg von Neuem den Beweis, welch' ein würdiger Schüler des grossen Hummel er ist. Er fand wie natürlich rauschenden Beifall. Ebenso erntete Herr Seiss reichen Applaus durch die höchst elegante und saubere Ausführung einer Fantasie von Alard. Herr Koch aus Cöln sang zwei Lieder von Reinecke „Die Lichter brannten" und „Du liebliches Thal" sowie den „Doppelgänger und „Gute Nacht" von Schubert entzückend schön, ebenso wie er in dem Hiller'schen Psalm das Tenor-Solo vortrefflich sang. Das etwas zu reich ausgestattete Concert schloss mit der *C moll*-Sinfonie von Beethoven.

Amsterdam. Am 12. Januar, hatten wir den hohen Genuss, die Frau Sophie Förster in „*Felix meritis*" zu hören; die Erwartungen, die wir, nach ihren in Deutschland errungenen Triumphen von ihr hegten, wurden nicht nur erfüllt, sondern bei weitem übertroffen. Fr. Förster ist unstreitig eine der grössten, jetzt lebenden Concertsängerinnen. Schon ihr Erscheinen, einfach und bescheiden, wirkte angenehm auf die gespannten Zuhörer; sie wurde laut und freudig empfangen. Die glockenreine schöne weiche Stimme verbunden mit der seltensten Ausbildung, wie sie uns nur in sehr vereinzelten Fällen geboten wird, die leichte perlende Coloratur, der in allen Tonlagen gleichmässig vollendete Triller, das zauberhafte Piano, welches im Verschweben nur noch den Zuhörer-Raum durchbebt, die Zartheit und die lebendige Wärme des Ausdrucks wirkten hinreichend auf das Publicum, so dass es in begeisternden Beifall ausbrach, der gar nicht enden wollte. Die Künstlerin wurde nach jeder Pièce stürmisch gerufen.

*) Wagner hat die Direction angenommen. D. R.

Paris. Die Aufführung von Weber's Freischütz, hat sehr gefallen und die Bewunderung für den deutschen Meister in hohem Grad gesteigert. Derjenige welcher diese Oper in Deutschland ziemlich gut gehört, konnte von den Leistungen des hiesigen Sängerpersonals, noch weniger aber vom Orchester befriedigt werden. Der junge Dirigent am Lyrischen Theater, hat noch zu wenig Ahnung von der Grösse der Weber'schen Musik, um solche im Geiste des Componisten zu Gehör zu bringen. Fast alle Tempi wurden zu schnell genommen, dazu herrschte im Orchester zuweilen ein ziemlicher Wirrwarr, welcher uns an eine Bande herumziehender Musikanten erinnerte. Die grossartige Ouverture haben wir in kleinen deutschen Städten viel besser gehört und dennoch war der Beifall enthusiastisch. Die Sänger waren ihrer Aufgabe nicht gewachsen; eine Ausnahme machte Mad. Deligne-Lauters, welche als Anna (Agathe) wirklich ganz Vorzügliches leistete. Wir glauben, dass dieselbe diesen Charakter so gut aufzufassen vermochte, weil sie keine Französin, sondern Flamänderin ist. Herr Bausseau de Lagrave als Tony (Max) weiss recht gut französische Romanzen, nicht aber deutsche Arien zu singen. Herr Marchot, welcher den Richard (Caspar) sang, hat eine Baryton- aber durchaus keine Bassstimme. Frl. Girard sang die Partie der Nancy (Aennchen) recht gut, hatte aber keine Idee von dem Charakter derselben, da sie mit einer französischen Nonchalance spielte, die in keinerlei Beziehung zu deutscher Naivetät steht. — Warum man das Duett zwischen Agathe und Max im zweiten Akt und Aennchens Ballade im dritten Akt gestrichen, bleibt uns ein Räthsel. Von der Wolfschluchtscene sahen wir nichts, da es auf der Bühne zu dunkel war.

Aus der Menge der Compositionen Haydn's sollte man schliessen, dass derselbe sehr leicht gearbeitet haben müsse. Dem war aber nicht der Fall. Er sagte selbst, dass er nie ein Geschwindschreiber gewesen und immer mit Bedächtlichkeit und Fleiss componirt habe, denn nur solche Arbeiten seien von Dauer und einem Kenner verrathe sich das sogleich aus der Partitur. Auf jede der zwölf Sinfonien, welche Haydn in England componirte, verwendete er, freilich neben anderer Beschäftigung, einen Monat, auf eine Messe drei Monate. Haydn verfertigte seine Compositionen immer in einem Guss; er legte bei jedem Theil den Plan zur Hauptstimme ganz an, indem er die hervorstechenden Stellen mit wenigen Noten oder Ziffern bezeichnete; nachher hauchte er dem trockenen Skelett durch Begleitung der Nebenstimmen und geschickte Uebergänge Geist und Leben ein. Seine Partituren sind rein und deutlich geschrieben und es finden sich nur selten Correcturen darin; das rührt daher, weil er nicht eher schrieb, als bis er seiner Sache gewiss war.

Rundschau.

Am 30. d. M. ward im St. James Theatre zu London eine Vorstellung, in der beinahe nur Dilettanten mitwirken, zum Besten der Armen auf der Halbinsel Krimm gegeben.

Die deutsche Oper in Hamburg beabsichtigt eine Excursion nach London; Wagner's „Tannhäuser", Méhul's „Joseph", Balfe's „Die vier Haimonskinder" sollen dabei zur Aufführung kommen.

Die „Musical world" lässt sich aus Cöln berichten: Bei der Aufführung des „Lohengrin" war das Haus schwach besetzt, und der Applaus alles andere nur nicht enthusiastisch. — Der Referent scheint nicht im Theater gewesen zu sein.

Auch ein Componist, der Oberst Felix Hardy, des 11. leichten Regimentes in Algier, von dem am 25. December d. v. J. eine komische Oper „Die Ehrendamen der Königin in Algier“ mit grossem Beifall gegeben, befindet sich auf der Krimm. Wenn jetzt Sebastopol nicht fällt, wird man den Plan wohl ganz fallen lassen müssen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 6. **Cöln, den 10. Februar 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

Beiträge zum Schlusse auf die Musik der Griechen und Römer.

Als die practische Musik der Griechen und Römer den Höhenpunkt ihrer Ausbildung erreicht hatte, so muss sie, wie man nicht anders schliessen kann, ihrem Wesen nach (also abgesehen von den Mitteln zu ihrer Hervorbringung) unserer Musik zum Theil gleich, zum Theil sehr ähnlich gewesen sein.

Wir wollen diesen Satz durchaus nicht zum Gegenstande einer gelehrten Abhandlung machen, es soll nur auf ein neuerdings bestimmter nachgewiesenes Naturgesetz hingedeutet werden, durch welches unsere Musik Form und Wesen erhält, und was unstreitig auch in der practischen Musik der Griechen und Römer thätig war. Indem wir so von der Gleichheit der Ursache und des Zweckes auf die Uebereinstimmung in dem Wesen der alten und neuen Musik schliessen, mit andern Worten: uns berechtigt halten zu der Annahme, dass bei gleichen Elementen auch das Produkt der Combination derselben sonst und jetzt gleich gewesen sein müsse, so wollen wir im Uebrigen dem denkenden Leser, welchem Zeit und Neigung zu Gebote stehen, die weitere Verfolgung des obigen Satzes bei dessen Wichtigkeit recht angelegentlich empfehlen.

In einem Programme des Gymnasiums zu Neubrandenburg vom Jahre 1846 hat Herr Prorector Waldästel einen klar und gründlich gearbeiteten Aufsatz „über die Elemente der altgriechischen Harmonik", welche bekanntlich auch auf die Römer übergegangen ist, nieder gelegt, in diesem aber, mit Hinweisung auf die geschichtlichen Quellen und deren Bearbeiter, unter anderm gezeigt: dass die Griechen den Begriff Intervall in unserm Sinne, und von den Intervallen (deren innere Abstufungen wir hier mit klein, rein und gross bezeichnen wollen) die kleine Secunde oder grosse Prime, die reine Secunde, die kleine und reine Terz, die reine Quarte, die kleine Quinte oder grosse Quarte, die reine Quinte, die kleine Sexte und kleine Septime, endlich die Octave als Anfangspunkt einer verjüngten, in gleicher Folge sich wiederholenden, Tonreihe gehabt haben. Der Herr Verfasser hat ferner nachgewiesen, dass sich die Griechen nach unserer Redeweise folgender (— übrigens nicht etwa mit den sogenannten alten Kirchentonarten zu verwechselnder —) Scalen bedienten: 1) *a, b, c, d, e, f, g,* (Dorisch) 2) *b, c, d, es, f, g, as,* (Jonisch) 3) *h, cis, d, e, fis, gis, a,* (Phrygisch) 4) *c, d, es, f, g, as, b,* (Aeolisch) 5) *des, es, f, ges, as, b, c,* (Lydisch) 6) *d, es, f, g, a, b, c,* (Mipolydisch); dass sie den Begriff der Consonanz und Dissonanz kannten, und — indem ihnen Metrum (Taktmaass und Zeiteintheilung im Takte) und Rhythmus (Betonung) ebenfalls bekannt waren — auch von der Verbindung der Töne, namentlich der consonirenden, zu gleichzeitiger Harmonie Gebrauch gemacht haben.

Diese Thatsachen liefern nun, unserm Dafürhalten nach, den ausreichenden Grund zu der Schlussfolgerung, um die es sich jetzt handelt. Denn ein bloss beliebiges also zufälliges Anreihen von Tönen bringt niemals Musik zu Stande; diese konnte vom Anfange der Welt an und bis in alle Ewigkeit immer nur so entstehen: dass die Töne in ihrer Eigenschaft als Intervalle zum Ausdrucke musikalischer Gedanken gebraucht wurden. Weil sich aber durch die Musik Gedanken sehr mannigfacher Art an Andere mittheilen lassen, so ist sie eben darum eine Art menschlicher Sprache, geht also ebenso, wie die Sprache durch Worte oder andere Ausdrucksmittel, aus der Ureinrichtung des menschlichen Geistes hervor und muss deshalb mit jenen andern Arten des Sprechens die gleichen obersten Gesetze alles Denkens und Mittheilens des Gedachten gemein haben. Wie uns die Ueberlieferungen der Griechen und Römer aus ihrer Wortsprache und ihrer bildenden Kunst klar zeigen,

haben sie kein anderes Gesetz des Denkens gehabt als wir, ja, wir haben an ihrem Denken das unserige erst geübt und die ewigen Gesetze desselben erst durch die Griechen und Römer und an deren Verlassenschaft erkannt. Hatten sie nun von unsern Intervallen die oben angegebenen, so haben sie durch sie auch musikalisch nicht anders denken und sprechen können als wir, weil ihre Scalen dieselbe Gliederung enthielten, wie die unserigen, und anders nicht gebraucht werden konnten, als es wir thun, wenn wir durch Töne sprechen wollen. Es waren nämlich in jeder ihrer Tonleitern auch für das altgriechische und römische Gehör der Grundton (die Octave) die Terz und die reine Quinte jeder ihrer Tonleitern selbstständige Intervalle, und jede Secunde, Quarte, Sexte oder Septime jedweder Scala deren unselbstständige. Das ist nämlich — wie jedermann sich schnell überzeugen kann — die Eigenschaft der letztgenannten 4 Intervalle, dass, so lange ihr Grundton als solcher (als Tonika) beibehalten wird, auf einer Secunde, Quarte oder Sexte oder Septime desselben ein Satz (Gedanke) schlechterdings nicht wirklich schliessen kann, vielmehr eine der 3 Consonanzen ihrer Scala folgen, d. h. dass jedes unselbstständige Intervall sich schliesslich in ein selbstständiges seiner Scala auflösen muss. Bei dieser Eigenschaft der Intervalle ihrer Tonleitern mussten die Griechen und Römer von selbst, im täglichen Gebrauche, auf die zwei Grundharmonien kommen, welche von den selbstständigen Intervallen auf der einen, und von den unselbstständigen auf der andern Seite gebildet werden. Es ist auch soviel ganz ausser Zweifel, dass sie den reinen und kleinen Dreiklang wirklich gekannt und gebraucht haben, der auf sehr mannigfache Weise innerhalb der nämlichen Scala zu Stande kommen kann (vergl. Richter, Grundverhältnisse der Musik, Leipzig bei Bernh. Tauchnitz), am Ersten und Natürlichsten aber durch die Verbindung des Grundtons der Tonleiter mit deren Terz und reinen Quinte entsteht. Diese Verbindung trägt die Neigung zum Beharren in derselben in sich; man nennt sie deshalb eine consonirende. Sie besteht bloss aus Consonanzen, ist eben darum, nach mathematischem Sprachgebrauche, eine reine, und bildet so den rein consonirenden Accord seiner Tonleiter als die eine der zwei Grundharmonien jeder Scala. Sie kommt immer durch die nämlichen Töne und die nämlichen Intervalle zu Stande. Die zweite Grundharmonie jeder Tonleiter gestaltet sich durch die Secunden, Quarten, Sexten und Septimen derselben, (vergl. Richter, a. a. O. §. 77 ff.) nämlich durch je Eine Secunde, Eine Quarte, Eine Sexte und Eine Septime der Scala, mithin nur aus den nämlichen Intervallen, aber nicht allezeit aus denselben Tönen. So wird bei unserer Tonleiter, z. B. der auf *C*: der reine consonirende Accord stets *c*, *e*, *g* oder *c*, *es*, *g* lauten, dagegen kann der andere Grund-Accord der Scala auf *C* aus *d*, *f*, *as*, *h*; *des f*, *as*, *h*; *des*, *f*, *as*, *b*; *dis*, *fis*, *a*, *h* und überhaupt aus so vielen Formen bestehen, als möglich sind, je nachdem die unselbstständigen Intervalle als kleine reine und grosse gebraucht werden können (a. a. O. §. 79.). Die Verbindung dieser eben erwähnten Intervalle gibt Wohlklang wie die der Consonanzen. Weil aber jene vermöge ihrer unselbstständigen Natur das unabweisbare Verlangen nach Aufhebung ihrer Verbindung und Auflösung in die Consonanzen ihrer Tonleiter in sich tragen

h : c
as : g
f : e
d : c

so werden sie Dissonanzen und der bloss aus solchen gebildete, also nur aus Secunden, Quarten, Sexten und Septimen der Scala bestehende Accord eben darum der reine dissnnirende Accord genannt. (S. a. a. O. §. 62 und die treffende Bemerkung über Conson. und Disson. in Hauptmann's Harmonik etc. S. 62.) In jenen alten Tonleitern, deren Secunde, Quarte, Sexte und Septime ja nur auf Einer Stufe stand, bestanden die beiden Grundverbindungen, und zwar die rein consonirende bezüglich aus den Intervallen und Tönen *a*, *c*, *e*; *b*, *d*, *f*; *h*, *d*, *fis*; *c*, *es g*; *des*, *f*, *as*; *d*, *f*, *a*, dagegen die rein dissonirende aus den Intervallen und Tönen *b*, *d*, *f*, *g*; *c*, *es*, *g*, *as*; *cis*, *e*, *gis*, *a*; *d*, *f*, *as*, *b*; *es*, *ges*, *b*, *c*, und *es*, *g*, *b*, *c*. Die Griechen und Römer hatten hiernach schon dann einen reichen Schatz von Harmonien, wenn sie sich bloss darauf hätten beschränken müssen, jene Grundharmonien jeder ihrer Tonarten, gleichzeitig oder zerstreut, ferner mit Auslassungen und folglich die rein dissonirende zwei- und dreistimmig zu gebrauchen, und gemischte Accorde (in welchen die eine der beiden Grundharmonien, vollständig oder unvollständig, Intervalle der andern in sich aufnimmt), zu bilden, welchen falls sie z. B. bei ihrer Scala auf *a* die Accorde *f*, *a*, *c*; *c*, *e*, *g*; *b*, *c*, *e* u. s. w. und *c*, *e*, *g*, *b*; *d*, *f*, *a*, u. a. m. erhielten.*) Aber ihr Schatz vermehrte sich — ganz wie bei uns — durch die möglichen Versetzungen der Accorde (6 beim dreistimmigen, 24 beim vierstimmigen) und die Octaven. Sie mussten auf alle diese Verhältnisse im täglichen Gebrauche kommen, weil selbige in und mit ihren Scalen gegeben waren, genau wie wir selbst nur nach und nach durch die Praxis, und ohne klares Erkennen des zum Grunde liegenden Natur-Gesetzes, zu den bestimmten,

*) Der hier möglichen zahlreichen Combinationen wird sich der Uneingeweihte nur durch das Anschauen bei Richter §. 90 ff. bewusst werden.

unsern Reichthum kaum zu einem kleinen Theile erschöpfenden, Combinationen aus den 12 Tönen und zwei Grundharmonien unserer Tonleitern gekommen sind, aus welchen unsere modernen Tonsätze mit bestehen.

Dieses Combiniren verrichtete nun von jeher derselbe Menschengeist, welcher auch bei uns und bis in Ewigkeit durch Töne, es sei mit der Menschenstimme oder durch Instrumente, Gedanken ausspricht, und da der menschliche Geist, welcher Sprache er sich auch bedienen mag, immer nur in der (grammatischen) Form des einfachen und zusammengesetzten Satzes sprechen kann, so muss man schliessen, dass in der Hauptsache die musikalischen Sätze (Melodien) der Griechen und Römer eben auch die allgemeine grammatische Form unserer Sätze gehabt haben. Daraus geht weiter hervor, dass der Geist des Griechischen und Römischen Musikers nicht bloss bei dem treffenden Ausdrucke seiner Gedanken stehen geblieben, sondern auch auf die Bekleidung (Ausschmückung, Verzierung) der Hauptnoten mit Nebennoten bedacht gewesen sein muss, weil es in der Einrichtung des Menschengeistes liegt, dass er den treffenden Ausdruck auch zum Schönen erheben will. Hatten sie nun Melodie und Harmonie, sowie die beiden andern Elemente des musikalischen Satzes — Metrum und Rhythmus — so haben sie auch längere Gesänge und ausgeführtere Instrumentalsätze (einstimmig oder mehrstimmig) gehabt. Denn einen Satz ausführen heisst nichts weiter, als diejenigen Combinationen finden, welche zwischen den eben erwähnten drei Grundbestandtheilen jedes musikalischen Satzes möglich sind, und bloss von dem Menschengeist gefunden werden, welcher von allen Zeiten her der nämliche war und in der Hauptsache immer auf gleiche Weise zu Werke geht. Wäre insbesondere die mehrstimmige Musik bei den Griechen und Römern nicht noch viel mehr in Uebung gewesen, als oben schon bemerkt wurde, so hätte Cicero in seinem Buche *de re publica* (*II. 41*) nicht diesen Satz aufnehmen können: *Ut enim in fidibus aut tibiis, atque ut in cantu ipso ac vocibus concentus est quidam tenendus ex distinctis sonis, quem immutatum aut discrepantem aures eruditae ferre non possunt, isque concentus ex dissimillimarum vocum moderatione concors tamen efficitur et congruens: sic ex summis et infimis et mediis interjectis ordinibus, ut sonis, moderata ratione civitas consensu dissimillimorum concinit; et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, ea est in civitate concordia.*

Im Versuche, aus jenen griechischen Tonleitern ein- und mehrstimmige Sätze zu bilden, wird der Geübtere bald erkennen, wie wunderbar eine jede geeignet ist, einer bestimmten Gattung musikalischer Gedanken ihren charakteristischen Ausdruck zu geben. Diese Möglichkeit weiter zu verfolgen liegt aber nicht im Plane gegenwärtiger Worte, welche nur der Behauptung wohl aller Alterthumsforscher: „die alte griechische und römische Musik sei etwas ganz anderes als die unserige gewesen“ diejenigen Zweifel entgegen stellen sollten, zu denen die Eigenschaft der Musik als Sprache, folglich das Gesetz der Satzform und den mit der bestimmten Tonleiter von selbst gegebenen, durch Combination alle zu findenden, bestimmten Verhältnisse hinführen.

Nimmt man diese Momente nicht mit zu Hilfe, so wird man, scheint es, auf die wahre Beschaffenheit der Musik der Alten bloss aus den uns überlieferten Schriften ihrer Philosophen und Mathematiker so wenig einen treffenden Schluss ziehen, als das Nämliche hinsichtlich der wirklichen Leistungen unserer practischen Musik einem kommenden Geschlechte möglich sein möchte, wenn nichts Anderes an dieses gelangte, als was unsere Mathematiker über Tonerzeugung, Messung der Töne nach Schwingungszahlen, Saitenlängen und was sonst die Acustik lehrt, hinterlassen werden. Die practische Musik kam ehedem und kommt jetzt in der That nach ganz andern Verhältnissen zu Stande; die Mathematiker liefern zu deren Handhabung und Erklärung in der Hauptsache nur die Combinationslehre. Woher jene alten und unsere modernen bestimmten Scalen, die im Kerne so übereinstimmen, unter das Menschengeschlecht gekommen sind, können sie durch keine Berechnung ergründen. Sie werden auch niemals eine andere, von jener Art der Tonleiter abweichende, Scala in den allgemeinen Gebrauch bringen. Vielmehr scheint die durch Consonanzen und Dissonanzen im obigen Sinne gegliederte Scala ihren Ursprung einzig in der ursprünglichen Gestaltung des menschlichen Geschlechts zu haben, und solchenfalls würde es eine interessante Aufgabe der Culturwissenschaft sein, zu erörtern, ob nicht zu allen Zeiten und an allen Punkten der Erde, je nach der jedesmaligen Höhe der übrigen Cultur, auch der Gebrauch der Tonsprache in Bezug auf ihre Combinationen und logischen Gesetze, also in ihren Grundverhältnissen, im gleichen Maasse ausgebildet gewesen sei. *I. N. D.*

Aus Hamburg.

Den 21. Januar.

Das neue Jahr fing am 6. d. M. musikalisch gut mit einer Hafner'schen Quartett-Unterhaltung, der dritten dieses Winters an. Gespielt wurde Quartett von Beethoven, *F-dur, op. 1.*, Quartett von Franz Schubert, *D-moll* und zwischen beiden ein neues, noch nicht im Druck erschienenes Quartett von Carl Grädener, von dessen tüchtigem, für unser gesammtes Musikleben erspriesslichem Wirken ich Sie schon wiederholt unterhalten habe. Als Componist gehört Herr Grädener entschieden der neuesten durch Schumann

in seinen späteren Werken und neuerdings durch Brahms und Volkmann vorzugsweise vertretenen Richtung der Instrumentalmusik an. Wir halten, um das im Allgemeinen zu sagen, das Streben der Anhänger dieser Richtung, die ausgetretenen Wege der Classicitäts-Epigonen zu verlassen und ihre Versuche, dem innern Schöpfungsdrange folgend der Kunst neue Bahnen zu eröffnen, für ein höchst achtungs- und anerkennungswerthes, — wir wollen lieber in redlichem Kampf nach etwas Besserem, wenn auch auf Irrwegen zu Grunde gehen, — als unaufhörlich unerreichte und unerreichbare Vorbilder nachahmen und im Bewusstsein unserer Unfähigkeit kümmerlich dahinsterben! — Dass aber dieses männliche Ringen mehr als das, dass es der erste Schritt zur Erreichung einer neuen, höheren Stufe der Kunst sei, — mit dieser süssen Hoffnung schmeicheln wir uns nicht. Der Quell der wahren, mit unwiderstehlicher Gewalt wie ein Ursprüngliches, Göttliches das Menschenherz ergreifenden Melodien scheint versiegt zu sein. Wir lechzen nach einem frischen, uns nicht schon gereichten Trunk aus diesem Quell, aus jeder neuen Composition hoffen wir mit ängstlicher Spannung ihn uns entgegen sprudeln zu sehen; — vergebens, sie führen uns in ein Labyrinth von Tönen, ohne uns zugleich den Faden zu reichen, mit dem wir uns darin zurechtfinden könnten, — wir ergeben uns in unser Schicksal, unstät in diesem Labyrinth umher zu irren, bis uns ein gütiger Gott am „Schluss" den Ausweg zeigt! — Nach dieser allgemeinsten Andeutung unserer Ansicht über eine Richtung, deren einzelne Erscheinungen wir nicht müde werden mit dem lebhaftesten Interesse zu verfolgen, — lassen Sie mich zu der Composition zurückkehren, die, eben dieser Richtung angehörend, mir Veranlassung zunächst zu diesen Aeusserungen, nächstdem aber auch dazu bietet, Ihnen das Compositions-Talent Herrn Grädener's als ein keineswegs unbedeutendes zu bezeichnen. Das neue Quartett, wie seine früheren zum Theil bei Breitkopf & Härtel erschienenen Compositionen, — unter denen ich ein Quintett für Clavier- und Streich-Instrumente, eine Sonate für Clavier und Violine und die Composition der hebräischen Melodien von Byron besonders hervorhebe, — zeugen von edler Empfindung und geistreichen Gedankenblitzen, die sich in den oft originellsten harmonischen Verschlingungen offenbaren, — während wir das melodische Element im weiteren Sinne, das Element des Wohlklangs überhaupt, nur schwach darin vertreten finden. — Die Ausführung der Quartette befriedigte uns heute weniger vollständig als in der Regel. Möchten die trefflichen Künstler, die dabei zusammen wirken, sich nie, im Bewusstsein überwundener technischer Schwierigkeiten, verleiten lassen, die geistige Seite des Spiels, dem die Technik nur zur Trägerin dienen soll, zu vernachlässigen und die Inspiration des Moments, die, wenn sie aus der vollen Beherrschung des Stoffes hervorgeht, die höchsten musikalischen Leistungen hervorruft, zu gering anzuschlagen! —

Am Sonnabend, dem 13. d. M., drittes diesjähriges philharmonisches Concert. Es war das 101. im Ganzen, und war von den Orchester-Mitgliedern zu einer ehrenden Anerkennung der Verdienste ihres langjährigen Dirigenten, Herrn Grund's benutzt worden. In der Probe des vorhergehenden Tages hatte Herr Lindenau im Namen der Orchester-Mitglieder nach einer kurzen Anrede, in welcher er die Verdienste Grund's um die Hebung der musikalischen Bildung in Hamburg im Allgemeinen hervorhob, demselben als Zeichen des Dankes für die in den verflossenen hundert Concerten entfaltete Thätigkeit einen grünen Lorbeerkranz, sowie in Bezug auf den mit dem 101. Concert beginnenden neuen Zeitabschnitt, einen silbernen Taktirstock überreicht, auf welchem die Worte eingravirt sind: „Dem verehrten Dirigenten F. W. Grund am 13. Januar 1855 als ein Zeichen der Achtung von den Orchester-Mitgliedern der philharmonischen Concerte." Ich habe mich wiederholt zu unumwunden über die Fehler der Grund'schen Direction ausgesprochen, als dass ich hier die bei solchen Gelegenheiten übliche Lobrede hinzufügen dürfte; ich wiederhole aber gern, wie ich es schon früher einmal bei einer allgemeinen Charakteristik Grund's gesagt habe, dass wir in ihm trotz aller seinen Mängel, einen nach Kenntnissen, Geschmack und Begabung sehr tüchtigen Musiker zu verehren haben, der sich auch, namentlich in früheren Jahren, um unsere musikalische Bildung vielfache Verdienste erworben hat. — Das heutige Concert begann mit einer neuen Symphonie aus *Es-dur* von einem jungen in unserer Mitte lebenden, auch seiner Geburt nach uns angehörenden Componisten, Herrn Louis Lee. — Herr Lee wirkt seit Jahren als trefflicher Violoncellist, namentlich auch bei den Hafner'schen Quartetten. Als Componist ist er erst seit einigen Jahren, zuerst, soviel ich mich erinnere, mit einem Clavierquartett, später mit einer Sonate für Clavier und Violoncell, einem Streichquartett etc. aufgetreten. — Die Symphonie, wie jene früheren Compositionen, zeugt von einem gewissenhaften Studium der Meister, schönen harmonischen Kenntnissen, einem entschiedenem Talent für Instrumentation und einem sehr entwickelten Sinn für Rhythmus und Wohlklang, — weniger von Originalität und eigentlich schöpferischem Genius. — Die Motive sind meistens, wenn nicht directe Reminiscencen, — wie im Trio das Scherzo ein allbekanntes Thema aus „Stradella", — doch ihrer ganzen Struktur und Figuration nach an Bekanntes erinnernd, — sie sind aber, abgesehen von einer allen jungen Componisten eignen zu grossen Ausdehnung der Sätze, — harmonisch geschickt verarbeitet, glücklich mit einander verbunden, so dass man das Ganze als ein im besseren Sinn gefälliges und ansprechendes Musikstück bezeichnen kann. — Die Soli in diesem Concert hatte zum Theil Miss Arabella Goddard, über die Ihnen, wenn ich nicht irre, Ihr Leipziger Correspondent schon wiederholt berichtet hatte, übernommen. Wir lernten in ihr eine Virtuosin von vollendeter Technik, schönstem Anschlag und durchaus geschmackvoller Vortragsweise kennen. Sie spielte das *G-moll*-Concert von Mendelssohn und die Mosesfantasie von Thalberg, Stücke, die uns über die tiefere geistige Begabung der jungen anmuthigen Künstlerin, die wir leider nur dies eine Mal zu hören Gelegenheit hatten, kein Urtheil gestatten. Herr Bernhard Hildebrand-Romberg spielte die Lucia-Fantasie von Piatty in derselben kürzlich näher charakterisirten, technisch tadellosen, aber des höheren Schwunges entbehrenden Weise, mit der er dieselbe in seinem eignen Concert vor einigen Wochen vorgetragen hatte. — Den Schluss des Concertes bildete Beethoven's *C-moll*-Symphonie, über die ich nichts zu berichten habe, — über die Composition nicht, weil ich nicht hoffen könnte, dem Entzücken, das dieses Werk stets bei allen Hörern erregt, einen neuen Ausdruck zu verleihen, — und über die Ausführung nicht, weil sie sich von der gewohnten Vortragsweise, über die ich mich wiederholt erschöpfend ausgesprochen, — in nichts unterschied! —

Ich müsste Ihnen nun, wenn ich streng chronologisch bei meinem Bericht über unsere erwähnenswerthen musikalischen Vorgänge verfahren wollte, zunächst von der am 19. stattgefundenen ersten Aufführung des „Lohengrin" erzählen. — Ich unterlasse es aber, eben weil ich nicht nach einer ersten Aufführung über dieses Werk [urtheilen möchte und verschiebe meinen Bericht bis ich einer zweiten werde beigewohnt haben. Für heute habe ich nur als Thatsache einfach zu constatiren, dass der Lohengrin hier bei der ersten Aufführung entschieden nicht gefallen hat. — Am vorigen Dinstag, dem 23. gab unser Capellmeister, Ignaz Lachner ein grosses Concert in dem grössten hiesigen Concert-Local, dem grossen Saal der Tonhalle. — Eine Ouvertüre zur Oper „Loreley" vom Concertgeber, die den Anfang machte, stellte sich uns nach einmaliger Anhörung als ein fleissig gearbeitetes und gefälliges, aber nicht sehr originelles Musikstück dar. — Es folgten ein Männer-Quartett aus Antigone, und ein, — hier ganz unbekanntes, — dem Anschein nach aus der früheren Mozart'schen Periode herrührendes Terzett von Beethoven, beide, wie ein später folgendes, seiner ausser dem Zusammenhang mit der übrigen Oper zum Vortrag wenig geeignetes Quintett aus „Cosi fan tutte" von Mozart, von den Sängern und Sängerinnen unserer Oper recht gut vorgetragen. — Die Krone des Abends bildeten die von einem zehnfach besetzten Streichquartett meisterhaft vorgetragenen bekannten Haydn'schen Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser". Wir verweisen die Vervielfachung in der Besetzung des Streichquartetts im Ganzen in das Gebiet des Kunststückes und können ihr eine eigentliche musikalische Berechtigung nicht zugestehen. Ein einzelnes Mal aber, und in so vortrefflicher von einfachem Streichquartett kaum zu unterscheidende Ausführung, wie sie uns hier geboten wurde, ist sie von grosser, und, wenn auch mehr durch den Reiz der überwundenen Schwierigkeit, als besondere musikalische Schönheiten hervorgebrachter, überraschender Wirkung.

Den Vorwurf aber, den die Kritik des Feuilletons in den „Nachrichten" erhebt, dass die Celli zu schwach gewesen und stärker als die übrigen Instrumente bei solchen Vervielfachungen besetzt werden müssten, müssen wir im Allgemeinen, wie im Besondern als ganz unbegründet zurückweisen. Es ist gar nicht einzusehen, weshalb sich die dem Cello zugewiesene Rolle als Basis des vierstimmigen Satzes bei gleicher Vervielfachung der Instrumente nicht in derselben Weise geltend machen sollte, wie bei einfacher Besetzung. — Auch widerspricht dem die vieljährige Erfahrung des Pariser Conservatoriums, wo eine vierzigfache, aber stets gleichmässige Besetzung des Streichquartetts häufig zur Anwendung kommt. — Zwei von einem 150 Personen starken Männerchor vorgetragenen Gesänge, „Altdeutscher Schlachtgesang von Rietz" und „Schlachthymne aus Rienzi", waren nach Composition, Besetzung und Wirkung gleich massenhaft! — Die zweite Abtheilung bildete Beethoven's „Eroica", ausgeführt, wie das Programm besagt „von einem 100 Personen starken Orchester". — Die starke Besetzung ist an und für sich kein Vorzug, wenn sie eine gewisse Grenze überschreitet, — Beethoven selbst wünschte nicht mehr als 60 Instrumente bei der Aufführung seiner Symphonien wirken zu sehen. Im gegebenen Fall musste sich das Orchester, um den bezeichneten Umfang zu erreichen, durch Dilettanten ergänzen, deren Mitwirkung, wenn sie sich auf einzelne als tüchtig erprobte Personen beschränkt, unter Umständen sehr erwünscht sein, im Allgemeinen aber dem Erfolg einer musikalischen Aufführung nicht förderlich sein kann. Es ist unmöglich, dass eine grössere Zahl von Dilettanten die zu einem erfolgreichen Zusammenwirken im Orchester unentbehrlichen Eigenschaften der technischen Fertigkeit, nur aus langer Uebung erwachsende Sicherheit und — vor Allem der selbstbeherrschenden Unterordnung in sich vereinige. Das zeigte sich denn auch bei der heutigen Aufführung der „Eroica", der es trotz der kundigen Leitung an Einheit gebrach. — Ein Fehler, den wir dem sonst vortrefflichen Dirigenten zum Vorwurf machen müssen, ist die Wahl durchgängig zu langsamer Tempi, wodurch das Ganze etwas Schleppendes, zum Theil sogar Schläfriges bekam. Ueber die „Eroica" noch etwas weiteres zu sagen, wird für Ihre Leser nicht nöthig sein. — Nur einen chronologischen Irrthum des Feuilletonisten der Nachrichten, Herrn Robert Heller will ich schliesslich noch berichtigen. Er sagt nämlich in seinem Referat über das Lachner'sche Concert, man habe die „Eroica" vielfach als eine Feier des Triumphes der Verbündeten über Napoleon gedeutet, — eine Behauptung, die durch die Thatsache, dass die „Eroica" im Jahre 1804 geschrieben ist, als durchaus irrig widerlegt wird. In der That hatte Beethoven vielmehr die gerade entgegengesetzte Absicht bei seiner Composition, — er wollte darin den Freiheitshelden Napoleon feiern, dem sie dedicirt werden sollte, — bei der Kunde, von seiner Proclamation zum Kaiser warf der freiheitliebende Componist, wie Schindler erzählt, empört das Manuscript auf den Boden und nahm die Dedication zurück! — 24.

Pariser Brief.

In der Kaiserlichen — wie die hiesigen Blätter hinzuzufügen niemals vergessen — komischen Oper ist wieder ein neues Werk zur Aufführung gekommen, „*Le chien du jardinier, opéra comique en un acte de MM. Lockroy et Cormon, musique de M. Grisar*" und wird wahrscheinlich noch oft gegeben werden, da die Aufnahme am 16. Januar von Seiten des Publicums entschieden günstig zu nennen war.

Wenn wir den Text betrachten, so fällt einem unwillkürlich auf, dass auch hierin der Fortschritt der Zeit zu erkennen ist; vor hundert Jahren als hier die Tugend eine Chimäre war und die grundsatzloseste Frivolität die ganze Gesellschaft beherrschte, sah man auf der Bühne die unbefangenste Ländlichkeit und Schäferwirthschaft im Sinne Rousseau's die abgenutzten Sinne der Pariser Salonwelt in Vibration und Entzückung versetzen. Heutzutage, wo — doch das Sittenrichten überlassen wir der Historie — also: Heutzutage ohne „wo" ist man glücklich über diese Simpelei hinaus, die Schäferinnen, und Landdamen im Allgemeinen besitzen jetzt die ausgezeichnetesten Eigenschaften routinirter Gesellschaftsfiguren, sie coquettiren trotz einer „Lola Montez" möchte ich fast sagen. Sollte der Titel, der Hund des Gärtners bei Einigen einer Erklärung bedürfen, so müssen wir diese bitten, sich an die grosse Zahl von Hunden zu halten, welche die Vorläufer dieses Hundes hier in Paris gewesen sind. *Le chien de Montargis* erschütternden Andenkens, *le chien du Saint Bernard*, *le chien du régiment*, *le chien de la Chaumière* u. s. w. Der diesmalige hat

vor den früheren Vieles voraus: er ist origineller, eigenthümlicher, als alle andere.

Eine reiche, junge Pächterin Namens Catharina ist die Heldin dieses Stückes: sie ist verlobt mit M. Justin, einem wohlhabenden gutmüthigen Menschen. Unter ihren Augen nun hat sich ihre liebenswürdige Base Marcelle erkühnt — das arme Ding, ohne zu wissen, was für eine Unthat sie damit begeht — sich die Aufmerksamkeiten eines jungen Landmannes François zu nahe gehen zu lassen und schliesslich sich bis in die Ohren in ihn zu verlieben. Catharina's Character erträgt das nicht, aus höheren Rücksichten d. h. von ihrer Laune getrieben zieht sie François an sich, und sucht von ihm zu erfahren, was ihm denn eigentlich an Marcelle so gefällt. Als nun dieser ihr erklärt, dass Nichts ihn mehr verblende, und des Verstandes Regiment löse, als ein kleiner Fuss, der hüpft und schlüpft umkleidet von dem zierlichen Pantoffel, da entfalten sich die liebenswürdigen Eigenschaften unserer Schönen; schnell hat sie eine Contusion am Fuss, die untersucht werden muss — denn ihr Fuss, das weiss sie, ist noch reizender, als der ihrer Base — und die Festung ist mit der schön modellirten Waffe schnell genommen. In liebenswürdiger Befriedigung würde sie nun, nachdem sie das unerträgliche Liebensverhältniss aus einander gerissen, sich zurückgezogen haben, wäre nicht ihr Bräutigam Justin auch auf neue Ideen gekommen; dieser aber gibt jetzt ein Liebensverhältniss mit Marcelle vor, bei welcher Gelegenheit beide nicht umhin können sich auf die groteskeste und lächerlichste Weise des Breitesten auszusprechen, dass sie sich gar nichts aus einander machen, und Catharina wird von dem Dichter nur durch das grosse Loos, welches sie für François gewinnt, aus der Klemme gezogen. Dieses schenkt sie ihrer Cousine und führt dadurch eine allgemeine Versöhnung d. h. den *Status quo*, bevor der Vorhang in die Höhe gegangen, wieder her. Frl. Lefèbre wusste alle Lagen launenhafter Coquetterie voll Glanz wiederzugeben; Frl. Lemercier dagegen gab die liebende Marcelle mit gewinnender Abrundung. Die Herren Ponchard und M. Faure spielten sehr gut.

Die Hauptsache in dem Stücke ist das Ausmalen der weiblichen Launenhaftigkeit in allen Nüancen. Unsere reizende aber capricieuse Pächterin will nicht leben und nicht leben lassen. Andere essen sehen, während sie selbst satt ist, empfindsam sein, da ihr Herz kalt ist, langweilt sie. Diese Capricen so sorgfältig auszumalen, mit dem grössten Detail wiederzugeben, dann in frische Melodien zu kleiden, wäre nun freilich nicht Sache der Deutschen; hier aber, wo Alles erlaubt ja schön wird, sobald es sich in das Gewand anmuthigen Witzes kleidet, begeistert sich das Publicum daran.

Die Musik ist lebendig und frisch. Die Ouvertüre beginnt gleich so, sie entwickelt sich fliessend vor unsern Augen, und die schöne, leicht dotirte Instrumentation lässt uns gerne darüber hinweg gehen, dass die Motive zum Theil den Character starker Reminiscenzen tragen. Grisar's Musik bewährt sich hierin wieder wie schon früher in dem feinen Geschmack, der alle Piècen durchdringt. Das Duett, in dem François (Ponchard) und Marcelle von Fenster zu Fenster sich ihre Liebe erklären, ist mit so grosser Delicatheit und unerzwungener Bühnengerechtigkeit gemacht, dass das Publicum sofort gut eingenommen wurde für den Verfasser. Das Verführungsduett zwischen Catharina und François ist recht originell und ausserdem mit einer sehr geschickten Begleitung versehen. In dem folgenden Quartett erinnert uns die Melodie der Clarinette in der Begleitung angenehm an die Ouvertüre. Die beiden Verse über das, was der „Hund des Gärtners“ ist, sind im wahren französischen Ton geschrieben, leicht, rhythmisch auffallend, leicht instrumentirt, keck harmonisirt. Es wurde da Capo verlangt. Das Duett zwischen den beiden Rivalinnen, die ein Wenig an einander gerathen, würden wir gern kürzer wünschen, ohne jedoch im Stande zu sein, anzugeben, an welcher Stelle der Verfasser die Scheere anlegen müsste, so dass wir schliesslich beinahe darauf hinauskommen, dass es nun einmal am Besten ist, wenn die Oper in ihrer Verfassung bleibt. Frl. Lefèbre schloss den Vorgang durch einen dritten Vers des „*chien du jardinier*“, was bei der günstigen Aufnahme dieser Nummer einen sehr guten Eindruck machte. Sicher ist diese Bereicherung des Repertoires der komischen Oper eine sehr günstige zu nennen, denn dieses Stück wird eine lange Zeit zu denen gehören, welche das Publicum herbeiziehen. —

Eine andere Neuigkeit ist das Hervortreten einer neuen Concertgesellschaft: der „*société musicale des enfants de Paris*“, welche vor hat an dem europäischen Concurs der Vocalmusik im Industriepalaste Theil zu nehmen und dann das Ausland zu durchreisen. In dem ersten Concert, welches dieselbe in dem Saale der Redoute Saint-Honoré gab, sangen sie mit Ausdruck und einem gewissen musikalischen Feuer, machten aber keinen rechten Eindruck, weil ihnen einige Kleinigkeiten, als Ensemble, Genauigkeit, feine Nuancen, Aussprache, markige Accentuirung vorläufig noch fehlen. —

19.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. In der vierten Soirée für Kammermusik, welche am Dienstag stattfand, hörten wir Mozarts Streichquartett in *G-dur*, vorgetragen von Herren Pixis, Derckum, Peters und Reimers; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle in *B* von Beethoven, (op. 97) vorgetragen von Herren Franck, Pixis und Reimers; Streichquartett in *D-moll* von F. Schubert und Solostücke für Pianoforte: Lied ohne Worte von Mendelssohn, Impromptu und Lyrisches Stück componirt und vorgetragen von Herrn Franck. Die sämmtlichen, höchst künstlerischen Vorträge erregten ungewöhnlich lebhaften Beifall. — Wagner's Lohengrin wurde bereits sieben Mal aufgeführt. — In unserm Männergesang-Verein herrscht augenblicklich eine sehr bedauernswerthe Disharmonie, welche ein Ausscheiden von dreissig Mitgliedern zur Folge hatte. Wir geben uns der Hoffnung hin, dass sich eine Ausgleichung noch vermitteln lässt.

Barmen. Das dritte Abonnements-Concert, welches am 30. Dezember unter C. Reinecke's Leitung stattfand, war in Bezug auf die Orchesterleistungen ein sehr genussreiches. Die Ouverturen zu Euryanthe und zu Leonore (Nro. 3) sowie die *C-dur* Sinfonie mit der Schlussfuge von Mozart wurden frisch und mit grosser Präcision gespielt. Der Chor war zu schwach besetzt, um den Jägerchor aus Euryanthe und den der Gefangenen aus Fidelio gehörig auszuführen. Hillers Gesang über den Wassern, obgleich gut gesungen, machte keine besondere Wirkung. — Herr Seiss aus Düsseldorf spielte das Violin-Concert von Mendelssohn und eine Fantasie von Alard mit grosser Eleganz. Zum Benefiz-Concert von Carl Reinecke, das am 20. Januar stattfand, hatte

sich ein sehr zahlreiches Publikum eingefunden, ein Beweis dafür, wie sehr sich derselbe bereits die Gunst aller Musikfreunde erworben. Zur Aufführung kamen Hebriden-Ouverture von Mendelssohn, Concert in *C-moll* von Beethoven, Chor aus Paulus, Ouverture zu Don Juan, 3 kleinere Piécen für Pianoforte und Lustspiel-Ouverture von C. Reinecke (Manuscript). Die letztere machte grosse Sensation und der Beifall des Publikums so wie des Orchesters wollte kein Ende nehmen.

Berlin. Herr Anton Rubinstein trat als Componist und Claviervirtuose in einem Concert am 25. Januar auf. Als Pianist ist es sein zarter elastischer, dabei weicher und voller Anschlag, der sympathetisch die Herzen der Zuhörer trifft und mit der süssesten Macht fesselt. Der Künstler, dieses Vorzugs bewusst, hat deshalb den Gesang auf dem Piano in seiner Kunstfertigkeit vorzüglich entwickelt; deshalb athmen auch die Comp., worin der Gesang hervortritt, eine unbeschreibliche Lieblichkeit und Grazie. In dieser Hinsicht gewinnt auch das Andante seines Clavierconcerts, das Charakterstück aus dem Portrait-Album und die „Melodie" den grössten Beifall. Auch im Bravourspiel verschaffte sich Hr. R. die grösste Geltung, insbesondere überraschte die vortreffliche Applikatur. Eine Sinfonie „Ocean" zeigte den jugendlichen Künstler auch als Beherrscher des Orchesters, seiner Mittel und Effekte und wenn es auch trotz vielfacher Schönheiten besonders in den beiden letzten Sätzen ein wenig zu sehr drängt und treibt, und namentlich ein dunkler Spuk zu sehr an Wagner und die Musik der Zukunft erinnert, so lässt sich doch hoffen, dass bei einem so reichen Talente eine Abklärung eintreten werde, die Alles zu einem schönen Ganzen eint. — Frl. Westerstrand, trotz mangelhafter doch gut geschulter Stimme, sang die herrliche Arie „Umsonst mein Hoffen" aus „Robert der Teufel", verzierte sie leider mit den trivialsten Coloraturen und Trillern, ohne die von Meyerbeer vorgezeichneten genügend zu Gehör zu bringen. Die Alary'sche Sonntagspolka, mit ihren widerwärtigen Trivialitäten in Composition und Instrumentirung, im Saale der Singakademie vorzutragen, ist eine Unschicklichkeit. — Roger wird Ende Februar und im Mai hier wieder gastiren. — Der 11jährige Clavierspieler Arthur Napoleon leistet mehr als sein jugendliches Alter erwarten lässt. *(Echo).*

Paris. Die Damen Bosi und Borghi-Mamo, sowie Herr Gassier haben im Italienischen Theater, der neuen Oper Pacinis Erfolg verschafft; die erste Aufführung von „Die Araber in Gallien", welche am 30. Januar stattfand, war eine recht gelungene. Das Sujet ist zu unbedeutend, als dass wir eine Analyse desselben liefern sollten; die Musik fand allgemeinen Beifall, doch ist ihr Charakter nicht grossartig genug, um im ersten Theater von Paris aufgeführt zu werden. — Mad. Stoltz sang die Partie der Leonore in der Favoritin von Donizetti mit ungeheuerem Beifall; ihre Stimme ist so wunderschön, dass man glauben muss, die Sängerin verjünge sich mit jedem Jahr. — Der Nordstern von Meyerbeer übt noch immer eine ausserordentliche Anziehungskraft aus; dasselbe ist auch in Marseille der Fall. — Die Zahl der stattfindenden Concerte ist so bedeutend und der grösste Theil der Leistungen in denselben so unbedeutend, dass wir vorziehen, nicht genauer auf dieselben einzugehen; man sieht mit Spannung der Soireen entgegen, welche Mad. Viardot-Garcia vor kurzer Zeit angekündigt.

Wie der Herzog von Coburg seine Opern componirt, wurde früher in mehreren Musikalischen Zeitungen auf verschiedene Weise besprochen; wir erfahren so eben aus sicherer Quelle Folgendes.

Der Herzog gibt nur die Motive, da Derselbe niemals gründlichen Unterricht in der Harmonielehre genommen, weil es demselben an hinreichender Zeit und Ausdauer fehlte. Die Opern „Zayre" „Tony" und „Casilda" hat Herr Capellmeister Lampert in Gotha instrumentirt, da aber der geringe Erfolg derselben der zu starken Instrumentirung zugeschrieben wurde, so wurde Herrn Kraemer von Coburg die Bearbeitung von „Santa Chiara" anvertraut. Bei der Letztern ist nun das Libretto nicht interessant genug, um dem Werke, welches viel Schönes enthält, eine grosse Verbreitung zu verschaffen.

Kind, der Verfasser des Textes zum Freischütz, hatte von einem der sächsischen Kleinstaaten den Titel „academischer Rath" erhalten. J. Lyser hatte von einer Universität seines Landes bei Gelegenheit eines Prologs, der zum Geburtstage der Königin bestimmt war, den Titel und das Diplom eines Doctors der Philosophie octroyirt erhalten. Eines Tages läuft dieser ganz empört zu Kind: „Was soll ich thun — ruft er ihm zu — für diesen verfluchten Doctortitel verlangt man mir einen jährlichen Zoll von 10 Thalern ab?" — und Kind in derselben Lage antwortet roth im Gesicht: „Und ich soll eben 30 Thaler für meinen Rath bezahlen. Zum Henker der Rath!" — „Zum Henker mein Doctor!" erwiederte jener und Kind stimmte ein: „Das ist wahre Philosophie"; das nächste Jahr hiess es in dem Dresdener Adresskalender aber wieder Advokat Friedrich Kind und Literat J. Lyser. —

Der Punch bringt unter dem Titel „Die Musik der politischen Sphären" Folgendes: Auf den Vorschlag Sir Fitzroy Kelly's ist eine Klausel der Bribery-Bill angehängt, welche den Gebrauch der Musikchöre bei den Wahlen verbietet. Dieses Gesetz ist recht hart, gegen die Trompeten, Trombonen und andere Luftblasmaschinen, deren ungekünstelte Kehlen bisher eine Art nennenswerther Harmonie in die Wahltage gebracht haben. Alle Musikchöre werden sich sicherlich brüderlich die Hand reichen und Protest bei der Regierung einlegen. Ein Chor war ein sehr nützlicher Anhängsel der schlimmen Wahlen, denn das kurz-athmigste Blas-Instrument ist sicherlich den langathmigen monoton herausgepüsteten Tönen vorzuziehen, welche die Candidaten selbst zu ihrem Vortheile dem Publikum vorblasen d. h. eine schlechte Polka ist immer besser als eine schlechte Rede.

Bekanntlich ist Joh. Seb. Bach nur ein Glied einer durch und durch musikalischen Familie und es ist interessant auf den Ursprung dieser kastenartigen Eigenthümlichkeit zurückzugehen. Viet. Bach nämlich war Bäcker in Pressburg in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Religiöse Unruhen trieben ihn von seinem Wohnsitze fort und bewogen ihn nach Wechmar in Thüringen zu gehen, wo er gleichzeitig als Müller und Bäcker sich forthalf; allein voll Gram über seine früheren Verluste immer wieder die Musik hervorzog um die Schatten seines Gemüthes zu verscheuchen. Die Guitarre, sein Instrument verliess ihn selbst unter dem Geklapper der Mühle nicht. Diese starke Liebhaberei übertrug sich auf seine beiden Söhne, welche sie nicht nur praktisch trieben, sondern auch wissenschaftliche Klarheit über die Musik sich verschafften, welche sie lehrend ihren Kindern übergaben. So geschah es, dass in der grösser werdende Familie selbst nur wenige nicht die Musik zu ihrer Berufsbeschäftigung machten.

Rundschau.

Die nächste Opern-Novität in Amsterdam ist Meyerbeer's Nordstern.

Der Violinspieler Laub gab in Düsseldorf eine sehr wenig besuchte Matinée und spielte einige Tage später im Theater vor leeren Bänken.

Frl. Rosalie Spohr hat die Künstlerlaufbahn verlassen. Die berühmte Harfenspielerin heirathet den Grafen von Sauma.

Mario und Grisi haben ihr Gastspiel in New-York beendigt und reisen nach Philadelphia.

Am 16. Januar beging Tichatscheck sein 25jähriges Jubiläum als Opernsänger. Derselbe eröffnete seine Laufbahn als Chorist in Wien mit einer Jahresgage von 140 Fl., die er im Laufe der Zeit bis auf 6000 Thlr. erhöhte.

Die Signale melden, dass in den noch übrigen sieben Gewandhausconcerten die Pianisten Dreyschock, Hiller und Schulhoff und der Violonist Bazzini spielen werden. — Fräulein Zerr hält die Erwartungen der Leipziger noch immer in Spannung, sie ist zwar seit mehreren Tagen dort anwesend, allein eine Heiserkeit hat bisher ihr Auftreten verzögert.

In Wien sind drei Wunderkinder, die Geschwister Raczek, zwei Knaben und ein Mädchen, aufgetreten und erwiesen sich als Violinspieler erster Grösse.

Meyerbeer's Nordstern wird nächstens in Florenz gegeben; der Dialog, im Allgemeinen in Italien nicht beliebt, wird vom Componisten in Recitative verwandelt.

Seit Anfang dieses Monates erscheint in Wien eine neue Musikzeitung unter dem Titel „Blätter für Musik, Theater und Kunst"; Redakteur derselben ist Herr L. A. Zellner.

Wilhelmine Clauss gab in Wien bereits zwei Concerte mit grossartigem Beifall.

Wien hat in der nächsten Zeit eine Menge Concerte zu erwarten, in welcher das Pianoforte die erste Rolle spielt. Willmers, Frau Clara Schumann, Miss Goddard werden dort auftreten.

Meyerbeer ist mit der Composition eines Wiegenliedes beschäftigt, das die Bestimmung haben soll, der Kaiserin von Oesterreich bei bevorstehender Gelegenheit überreicht zu werden. Eine sinnige Huldigung.

Der Bassist Lindemann in Hamburg hat ein Engagement an der Dresdener Hofbühne angenommen.

Der König von Hannover hat Hector Berlioz den Guelfenorden verliehen.

Frl. Agnes Bury gastirt mit Beifall in Berlin, dem Vernehmen nach beabsichtigt man dieselbe auf ein Jahr zu engagiren.

Alexander Dreyschock wurde kürzlich vom König von Dänemark mit dem Dannebrog-Orden ausgezeichnet.

Meyerbeer's Oper „der Nordstern" wird in Braunschweig einstudirt.

Theodor Kullak in Berlin eröffnet am 1. April d. J. eine neue Academie der Tonkunst, in welcher auch die Herren Dehn, Ganz, A. Kullak, Pfeiffer, Stümer, Wieprecht, Wehlers u. a. Unterricht ertheilen.

Frl. Antonie Will ist in Bremen zweimal als Romeo aufgetreten.

Ferdinand Hiller hat in Weimar bei Hofe gespielt.

In einem Concert in Zürich hat Richard Wagner seine Faust-Ouvertüre in einer neuen Bearbeitung zur Aufführung gebracht und selbst dirigirt.

Briefkasten. R. in Dresden. Ihre Beiträge sind zu jeder Zeit willkommen. St. H. in Paris. Wann werde ich das Vergnügen haben, Manuscripte von Ihnen zu erhalten? — M. in Glogau. Geben Sie gefälligst recht bald Nachrichten.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 7. **Cöln, den 17. Februar 1855.** **VI. Jahrg.**

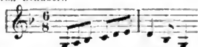
Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der **Abonnements-Preis** pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss in Cöln** erbeten.

Besprechungen neu erschienener Werke.

Bremer, *J. B. H.*, *voyage nocturne*, morceau de salon pour Piano, Violon, et Cello. Op. 4. Rotterdam. W. C. de Vletter. 1⅙ Thlr.

Ein effektvolles Musikstück — auch leicht in der Ausführung für jedes Instrument.

Im Ganzen ist es übrigens mehr — wohlklingend — als reich an Ideen, und erinnert zuweilen sehr, — ja zu stark an den „Erlkönig“ von Schubert.



Der Mittelsatz, obschon grade nicht hochfliegend und gedankenreich, ist doch wenigstens anziehend — auch — wie das Ganze, nicht ohne Geschmack, und dem Charakter nach, ruhig; dagegen der Vordersatz, — mehr impetuös; so auch der Schluss, wo der Anfang sich wiederholt.

Streng genommen, dürfte man über manche musikalische Härten, nicht so leicht hinweggehen, — aber — lassen wir sie dennoch ruhig vorüber — denkend — es seien böse Erscheinungen, in einer stürmischen Nacht wüst vorüberhuschend, wie es sich denn dem Titel nach (*voyage nocturne*) so ziemlich natürlich ergibt.

Schnell, *Fritz*, (*Dr. juris*). *Zwei Quartetten* für Männerstimmen, componirt und gewidmet der Hildesheimer Liedertafel. Op. 4. Cöln, bei M. Schloss. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

Bei diesem *opus*, obschon von keinem Musiker von Fach, bekundet sich ein recht artiges Compositionstalent. Da muss denn ja wohl auch die Kritik, dem Werkchen artig entgegen kommen, sonst hängt — *horribile dictu* — zwar nicht mich, aber doch mir am Ende die heilige Justitia — schnell einen Prozess an den Hals — ja! da hört aller Spass auf — drum, Gerechtigkeit auch in der Kritik, — sonst wird sie gefangen im eignen Strick.

Nun! — auch ohne Gefahr — sollen wir gern dem Verdienst, gebührende Gerechtigkeit, und heissen sogar mit Freuden das Werkchen willkommen, dessen sich gewiss kein Künstler zu schämen nöthig hätte. Recht effektvoll in Nr. 1. Studentenlied, ist die imitatorisch behandelte Stelle, „und so weit ist mein Herz“. Weniger möchte man sich befreunden, mit dem raschen Uebergang von *Des-dur* nach *Es-dur* im Anfang, obschon durch die consequente Wiederholung der Figur, womit der Gesang beginnt, der schroffe Einsatz weniger als Verstoss gegen die Modulation erscheint, vielmehr als Ausdruck der Frische, der heitern Sorglosigkeit (auch ebenso) über die Untiefen der gefährlichen Kritik leicht hinwegeilen mag — *addio*. Nr. 2. Corsarenlied — ist recht risolut und überhaupt richtig charakterisirt in der Musik wiedergegeben, erreicht aber wohl nicht das erste an melodischer Schönheit und musikalischer Bedeutung, und ist auch dem Umfange nach das Kleinere.

Büchner, *Emil*. *Lieder mit Sprüchen* von Ad. Böttcher für Piano. Op. 15. Leipzig, Peters. 2 Hefte à 20 Sgr.

Wiederum etwas Neues! — Lieder mit Sprüchen! Bedürfen Bonbons auch der sinnreichen Devisen? Bei mancher Kindtaufe, mancher Hochzeit und sonstigen Festlichkeiten hat allerdings die stockende Unterhaltung einen neuen Schwung, und die Flamme der Lachlust reichliches Brennmaterial in diesen verhängnissvollen Papierstreifchen erhalten — ja! kitzelte nicht selbst die Gescheidtern kindliche oder kindische Neugier, aus dem kleinen Versteck eine neue Dummheit mit dem poetischen Fetzen ans Tageslicht zu zerren? — „Dein Auge hat mich hin dressirt, nein! wozu die Liebe führt“ oder „Ach! oftemal hat Liebesqual, gemacht mein Herz sentimental“ — Verse, die zur höhern Versüssung der Conversation unumgänglich nothwendig geworden, zu kleinen Neckereien vergnügte Veranlassung geben, kurz — da gleiches zu gleichem gehört (ist das Sprüchwort wahr) — bei dem Zucker nicht weggelassen werden dürfen. Ist denn nun aber etwa auch hier von *bonbons* oder *bonmots* die Rede? — Nicht doch! — Ebensowenig — so sehr es auch den Anschein hat — von einem Vergleich — dessen blosser Zweck wäre, um zu spotten. — Freilich wüsst' ich nicht, dass Compositionen, die durch innere Gediegenheit, hinreichend sich zu empfehlen im Stande sind — noch eines Motto's bedürfen sollten.

Wohl haben bei vorliegendem Werke, die Töne keinen untergelegten Text — es sind vielmehr (*quasi*) Lieder ohne Worte, aber — an und für sich sprechend genug, sind sie derselben kaum benöthigt, und so könnten auch die übergelegten kleinen Gedicht-

eben ebensowohl entbehrt werden — wenn nicht deren gefällige Form, ein hinreichender Grund, wäre sie sogar als eine willkommene Zugabe zu betrachten. Drum! (wolle niemand schelten)

Anmuthig gekleidet im würdigen Talar
Hervor! du geliebtes hehres Paar —
Sie nahen! — Hand in Hand — seht da!
Frau Dichtkunst! und Frau Musika.
Und wie das staunende Ohr ergötzt.
Nun fragt, was kam vorher? — zuletzt?
Wort oder Ton? — innig vereint —
Das Ganze als ein Gedicht erscheint.

Man möchte wirklich darüber irre werden, ob die Worte der Musik angepasst, oder letztere durch den Impuls der poetischen Erzeugnisse angeregt worden, wären wir nicht schon darüber näher unterrichtet.

Uebrigens bleibt diese Frage der Kritik gleichgültig, wenn es sich um die Beurtheilung der Composition handelt, und ist unser kleiner Abschweif nur eine natürliche Folge der Neuheit der Erscheinung.
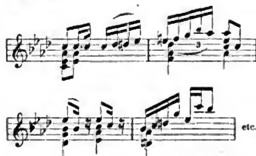
Nr. 3. im ersten Heft, weiter ausgesponnen wie die ersten beiden Nummern, möchten wir ihrem musikalischen Werthe nach, unter sämmtlichen als der glänzendsten Perle wohl auch den Vorrang zugestehen. —

Um in kürzester Weise den Charakter derselben treffend zu zeichnen, möge statt eigner Beschreibung das Motto selbst dienen:

Auf der Haide.
Was zittert die Luft, was schimmert im Thau,
Was raschelt im Takt am Gestade?
Irrlichterchen halten im duftigen Grau
Die glänzende Frühlingsparade!

Das Hauptmotiv, schlicht und einfach, aber bedeutsam, soll möglichst zart gespielt werden, (so auch fast durchgängig das Ganze). Später wird das schon geweckte Interesse zu diesem Motiv noch mehr hingezogen und gesteigert, durch feine aber wirkungsreiche Variirung, so wie auch überhaupt glückliches Vermeiden der Monotonie nirgends vermisst wird.

Der zweite Hauptgedanke tritt noch eclatanter hervor, und können wir nicht umhin, ihn seiner Schönheit halber hier theilweise mitzutheilen.



Die Begleitung der linken Hand bewegt sich in Sechszehntel Sextolen fort.

Als Glanz- und Haltpunkt des Ganzen tritt er später mit überraschender Wirkung in *C-dur* auf und bildet so den Beschluss des in *C-moll* begonnenen Tonstücks, der in seiner Kraft und einer Gesundheit dem weichen schwärmerischen Anfang gegenüber, nicht unähnlich sieht „dem frohen Erwachen aus einem schwülen Sommernachtstraum“.

Obschon wir über die beiden ersten schönen Nummern leicht hinweg gegangen, müssen wir nachträglich doch dabei bemerken, dass wir sie nichts weniger als übergangen haben, und wünschen wir ihnen nur von ganzer Seele, in der musikalischen Welt mit derselben, ihrem Verdienst angemessenen Aufmerksamkeit gewürdiget zu werden — ja! und ich möchte lieber das ganze Heft als einen Schatz zu den übrigen klassischen Claviercompositionen hinzugezählt wissen.

Habe ich nicht Unrecht, so rechnen wir die drei Stücke des zweiten Heftes ohne Scheu auch dahin.

Auch hier umduften uns die zarten Blüthen Chopin'scher Ideen und Gefühlstiefe — aber, frisch und gesund — nicht entblättert und halb verwelkt, nein im vollen Schmuck, reich und natürlich geführter Harmonieen — in dem Geiste, der uns entgegen weht aus dem Motto Nr. 1. ersten Heftes, wo es heisst:

Am Quell, wo im Gras die Veilchen steh'n,
Unter der duftigen Linde
Träumt sich's im Frühlingsmorgenweh'n
Am schönsten vom schönsten Kinde:
Der Quell gibt rieselnd durch Ranken
Musik den Liebesgedanken.

Wohl! und eben so freigebig hat auch der Componist uns bedacht. — Freud'gen Dank für den Labetrank, aus solchem klaren, musiktönenden Quell. Heutzutage dürstet einem oft vergebens nach dieser Frische.

Reinecke, Carl. Variationen über eine Sarabande von J. S. Bach. Für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 24. Hamburg, Schuberth & Comp. 20 Sgr.

Unter diesem anspruchslosen Titel lernen wir ein Werk kennen, das im Einklange mit dem Namen Bach sich in freier contrapunktischer Bewegung zwar ergeht, doch aber dem neuen Geschmack hinreichend sich anschmiegt, und seiner Schönheit halber mit vollem Recht als ein gediegenes angesehen werden darf. Unter dem Thema darf man sich keineswegs ein so äusserst simples vorstellen, wie es nach dem Begriff der Neuzeit manchesmal wohl als nothwendig erachtet wird, somit war die Aufgabe dasselbe zu variiren nicht grade eine leichte.
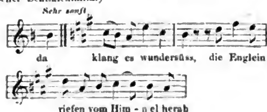
Variation I. ist in einem entschlossenen Charakter gehalten, und wirkt wohlthätig kräftig, nach dem weichen Thema. Var. II. unruhig. Var. III. weniger bewegt. Var. IV. in punktirter Bewegung ist ein interessanter Canon, V. als Scherzo behandelt, VI. marschähnlich, VII. dem $^4/_4$ Takt der vorigen Var. gegenüber, tritt wieder im $^3/_4$ Takt und zwar mit Ligaturen auf. Var. VIII. bildet endlich das Finale, welches nach dem Schluss hin immer unruhiger bewegt zuletzt noch einmal, eine einfache aber recht zu Gemüth gehende Erinnerung des Thema's gibt. Das Ganze, ernst und im sogenannten gebundenen Styl gehalten, will nicht oberflächlich genommen sein, sondern verlangt, als durchaus feingedachte Composition, einiges Studium, (links und rechts) sowohl in Betreff des allgemeinen Verständnisses, als auch der Technik.

Schnabel, Carl. Ein seliger Tag. Lied für eine Tenorstimme mit Piano. Op. 61. Breslau, Leuckardt. 7½ Sgr.

Es existirt davon auch — wie auf dem Titel angegeben — ein Arrangement für tiefere Stimme. Sollte man glauben, dass bei so zahllosen drolligen Einfällen in Bezug der Trinklieder noch immer nicht das Salz ausgegangen sei — —? hier überzeugen wir uns, dass dieses der Trinklust gern vorangehende Reizmittel noch immer nicht dahingeschwunden ist. Unterlassen wir deshalb nicht, das Lied schon wegen seines witzigen Inhaltes als echtes Lust weckendes Trinklied lobend hervorzuheben. Was den Gesang und die Composition betrifft, so dürfen wir dieselbe nicht weniger mit Freuden willkommen heissen, denn vollkommen frei von Trivialität, entwickelt sich dennoch alles frei und ungezwungen, in recht charakteristischer Weise dem Sinne des Textes angemessen. — Letzteres ganz vorzüglich an der Stelle

„Und wie die Sanduhr stille stand"

worauf es dann weiter vom dahinschwindenden Tode heisst, (in komischer Sentimentalität)



Den Menschen zu: Gott grüss!
Fürwahr! das muss ein seliger Tag
Auf Erden gewesen sein,
Und all das Wunder hat bewirkt
Der Wein allein, — der Wein!

Die beiden letzten Zeilen singen wieder in der kernigen Weise des Anfanges.

Der Tod — nämlich — nachdem er das Lebensmaass des Zechbruders *comme il faut* ausgeleert, mochte durch den kraftvollen Klang des Schlusses wohl wieder zu sich selbst gekommen sein, und zu spät seinen Rausch und 24stündigen Schlaf vermerkt haben, wie denn der Noahdiener sein Versprechen redlich gehalten, dass in seinem letzten Stündlein selbst der Tod sein Leben verspüren solle.

Sei dieses Lied allen denen empfohlen, die den gewöhnlichen Sorgen und Kümmernissen des Lebens einmal entgehen wollen.

Wenn auch Täuschung für kurze Frist,
Doch eine liebliche sie ist.
Das ist der Wein, das ist der Sang,
Der Liebe süsser Echoklang.

Otto, Julius. Drei Lieder gedichtet von Emanuel Klopsch, für eine Sopranstimme mit Pianoforte, gewidmet der Frau Dr. Emma Seiler. Op. 104. Breslau, Leuckardt. 20 Sgr.

Nr. 1. Mondnacht. Vier Takte erzählen in Kürze von des Mondenscheines Pracht. Darauf verwandelt sich der ¾ Takt in 6/8 Takt und es beginnt mit der Verschiebung der Tastatur im hohen Diskant, und mit Begleitung eines Basstremolo's ein Geschwirre und Gesurre, als wollten so ein Tausend Stück Elfen wie ein Schwarm zahlloser Mücken über Einen herfahren. — In dem Herzen des Dichters tanzen auch solche Geisterchen,

Das sind die Gedankenelfen,
sie sind so rein, so licht,
seit sie aus deinen Augen
umglänzt der Liebe Licht.
Dir dienen sie, Liebe, Süsse,
bist ihre Königin, etc.

Also Elfen aussen und innen — somit kann ich es auch dem Componisten nicht verargen, wenn er mit dem Dichter etwas in Wetteifer gerathen ist. Die Begleitung möchte indess zu dicht die Melodie verhängt haben — ein Uebelstand — der vielleicht durch ein leichtes Spiel gehoben wird. Mag sein! — Das ganze wirkt mehr mit brillirender Gewalt, als mit der Gewalt der Einfachheit und sinnigen Erfindung, und kann man schon den Beginn auf der Harmonie des verminderten Septimakkordes, und des darauf construirten Gesanges nicht aussergewöhnlich nennen. Im übrigen fehlt es nicht an gelungenen Stellen, und verdienen gewiss auch die Gedichte recht hübsch genannt zu werden. Unter allen dreien ist das letzte wohl das innigste, und als Lied auch das anerkennungswertheste, sowohl Musik als Worte.

Der Charakter des 2ten (Weihnachtslied) ruhig und gefühlvoll sentimental stimmt mit dem dritten eben erwähnten ziemlich überein, und ist ebenfalls recht ansprechend. *15.*

Aus Leipzig.

In dem elften Gewandhaus-Concert am Neujahrstage kamen auch diesmal nur Werke der ernsten Kunst zur Aufführung, und vorzugsweise war die Kirchenmusik stark vertreten. Obgleich man gewiss mit der Behauptung nicht im Unrecht ist, dass Kirchenmusik ebenso wenig wie rein dramatische in dem eleganten, von mehr oder weniger geschmackvollen, aber immerhin prächtigen Ball-Toiletten schimmernden Concertsaal eine besonders geeignete Stelle finden und einen durchaus entsprechenden Eindruck machen kann, so ist doch nicht zu verkennen, dass die in diesem Concert vorgeführten religiösen Werke (Kyrie und Gloria von Hauptmann, Motette von Haydn und der achtstimmige 114. Psalm von Mendelssohn), nicht minder das im vierzehnten Abonnement-Concert zu Gehör gebrachte Requiem von Cherubini, bei der trefflichen Ausführung einen hohen Genuss gewährten, namentlich für den, der es verstand, sich trotz der Localität und sonstigen Umgebung in die gehörige Stimmung zu versetzen. Die Orchesterwerke des elften Concertes waren die Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis" von Gluck und die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven. Die Gluck'sche Ouvertüre gibt man im Concert hier immer noch mit dem Mozart'schen Schluss. Ohne im Entferntesten die Pietät gegen den unsterblichen Mozart verletzen zu wollen, muss ich jedoch bekennen, dass mir der Schluss, den neuerdings Richard Wagner zu dieser Ouvertüre geliefert hat, mehr dem Geiste des Tonwerkes zu entsprechen scheint, und deshalb auch für den, der Gluck's Kunst in ihrer ganzen Tiefe erfasst hat, wirksamer sein wird. Mozart versetzt uns in seinem Schluss, schon durch die

ganz in seinem eignen Geiste gehaltene Instrumentirung, durch das Hinzuziehen der Posaune etc. — mit einem Ruck in die moderne Zeit, man fühlt: hier hört Gluck auf und Mozart beginnt zu sprechen. Wagner verstand es mehr, seine eigene Individualität bei dieser Arbeit zu verläugnen; er führt die Ouvertüre im Geiste Gluck's mit Benutzung eines der Motive des Werkes und mit Beschränkung auf das Orchester des Meisters weiter bis zu dem im leisesten Piano verhallenden Schlusse. Niemand wird in dem Schlussatz der Ouvertüre zu „Iphigenia“ die Hand des Componisten des „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ erkennen — und das gereicht gewiss dem genialen Künstler zur Ehre. Wünschenswerth wäre es, dass die grossen Concertinstitute bei Aufführungen der Ouvertüre es wenigstens einmal mit dem Wagner'schen Schlusse versuchten. — Eine interessante Neuigkeit des elften Abonnement-Concertes war das Violin-Concert von J. Rietz vorgetragen von Herrn Concertmeister David. Bei einem so geschickten und geübten Componisten wie Rietz war formelle Glätte und Geschliffenheit des Musikstückes nur zu erwarten, ich berühre diese Vorzüge daher nur beiläufig, hebe aber mit besonderer Betonung hervor, dass das Werk inhaltreich ist und viele schöne Momente enthält, dass ferner die Principalstimme, wiewohl sehr schwierig, doch auch sehr dankbar für den Vortragenden und das Orchester reich an schönen Effecten ist. Bezüglich der äusseren Fassung weicht dieses Violin-Concert von anderen derartigen Werken darin ab, dass die langen Zwischenspiele und Tutti in Wegfall kommen und die Principalstimme, soweit dies unbeschadet der Mannichfaltigkeit möglich, stets herrschend hervortritt. Die Wiedergabe des Concerts durch Herrn David war eine ganz vorzügliche; nur einem so allseitig fertigen Künstler ist es auch möglich, eine so grosse Aufgabe zur vollsten Befriedigung zu lösen. Dasselbe, was über das Violin-Concert gesagt ist, gilt auch von dem Concert für Clarinette desselben Componisten, das Herr Landgraf im dreizehnten Abonnement-Concert in grosser Vollendung vortrug — nur schien mir in diesem Werke der geistige Inhalt weniger bedeutend als in jenem. Das Einzige, was vielleicht dem guten Eindruck beider Werke schaden könnte, ist die grosse Ausdehnung derselben. — Solo-Gesang hörten wir nur in dem zwölften und dreizehnten Concert: in ersterem Frl. Cellini aus Wien, in letzterem Frau Aloyse Krebs-Michalesi aus Dresden. Frl. Cellini ist eine wohlbegabte Sängerin, die sich jedoch noch im Stadium der Anfängerschaft befindet, von dem Publikum jedoch sehr freundlich aufgenommen wurde. Sie sang die Arie aus der Schöpfung: „Nun beut die Flur das frische Grün“ und eine Arie aus Semiramis von Rossini. Von allen Sängerinnen, die bis jetzt in laufender Saison im Gewandhause aufgetreten sind, war Frau Krebs-Michalesi, die einzige, die höheren Ansprüchen genügen konnte. Da hörte man doch einmal wieder einen kunstgerechten Gesang, hatte nicht nöthig auf Anfängerschaft, Befangenheit u. dergl. Rücksicht zu nehmen. Die Gastin ist eine tüchtig gebildete und routinirte Sängerin, die auch mit Verständniss vorzutragen versteht. Ihre Mittel — obwohl nicht mehr in der ersten Blüthe — wirken noch immer wohlthuend, besonders ist das tiefe und mittlere Register ihres kraftvollen Alts noch voll und wohlklingend. Mit beiden Arien (aus „Figaro's Hochzeit“ und aus irgend einer Rossinischen Oper) errang Frau Krebs-Michalesi einen wohlverdienten Erfolg. — Die Pianistin Frl. Arabella Goddard aus London, deren ich bereits in meinem letzten Briefe gedacht habe, spielte im zwölften Concert das *D-moll*-Concert von Mendelssohn, ferner Variationen von Händel und die bekannte und oft gehörte Rhapsodie von St. Heller über das Mendelssohn'sche Lied: „Auf Flügeln des Gesanges“. Auch diesmal zeigte Frl. Goddard eine sehr beachtenswerthe Technik und Geschmack im Vortrage, namentlich in der Heller'schen Rhapsodie. Es gelang ihr jedoch nicht vollständig, das Mendelssohn'sche Concert in geistiger Beziehung allenthalben entsprechend wiederzugeben, wie sie die Händel'schen Variationen auch in etwas zu moderner Weise vortrug. Die Pianistin fand eine sehr freundliche Aufnahme, die sie gewiss auch verdiente; dass diese aber durch den beharrlichen Patriotismus einer Anzahl hier lebender junger Engländer und Amerikaner — von denen Mehrere es sich beiläufig zum Geschäft machen, in den New-Yorker Blättern über die hiesigen musikalischen Leistungen und Bestrebungen mit ziemlicher Selbstgefälligkeit abzusprechen — bis zum Hervorruf gesteigert ward, war jedenfalls etwas zu viel. — Ausser dem bereits eben erwähnten Clarinetten-Concert von Rietz brachte das dreizehnte Concert noch ein Concert für Violine und zwei Flöten mit Begleitung von Streichinstrumenten von J. S. Bach, ein Werk, das wohl nur für den Musiker von Fach von Interesse sein kann, das grosse Publicum — selbst wenn dieses lebhaften Sinn für klassische Musik mitbringt — kalt lassen muss; denn einmal ist das Concert für moderne Menschen viel zu lang, dann ist auch zu sehr die allerdings sehr kunstvolle contrapunktische Combination überwiegend, während in der Behandlung der Soloinstrumente — namentlich der Flöten — dem damaligen Zeitgeschmacke starke Concessionen gemacht sind. Die Ausführung der Violinstimme durch Herrn David war eine vortreffliche, die der Flötenstimmen durch die Herren C. Grenser und W. Haake eine befriedigende. — Als Curiosum bezüglich der Zusammenstellung kann das Programm des dreizehnten Concertes dienen; es waren in demselben die widerstrebensten Elemente ohne alle Vermittlung neben einander gestellt und Spontini, Mozart, Rietz, Rossini, J. S. Bach und Gade bildeten diesmal eine sehr bunte Reihe, eine sehr gemischte, wenn auch gewiss höchst nobele Gesellschaft. — Die Orchesterwerke, die in dem zwölften bis vierzehnten Concerte erschienen waren die Symphonien *C-dur* mit der Schlussfuge von Mozart, *A-moll* von Gade und *A-moll* von Mendelssohn, die Ouvertüren zu „Macbeth“ von C. Müller, Op. 124 von Beethoven, „Olympia“ von Spontini und „Manfred“ von Schumann. Neu war davon die Ouvertüre zu „Macbeth“ von C. Müller. Es hatte sich dieser Componist durch seinen „Tasso in Sorrent“, der in voriger Saison in der Euterpe zur Aufführung kam, dem hiesigen Publicum bereits vortheilhaft bekannt gemacht. Auch dieser Ouvertüre ist formelles Geschick nicht abzusprechen, doch schien mit ihr der grosse und gewaltige Gegenstand nicht vollständig erschöpft; meiner Meinung nach steht das Werk nicht auf gleicher Höhe mit dem „Tasso“ und ist nach diesem nicht als ein Fortschritt zu betrachten, wenn dem Componisten auch hier Talent und Fleiss nicht abzusprechen sind.

Im fünften Concert der „Euterpe“, das am 16. Januar stattfand, trat Frl. Emma Koch abermals auf und fand auch diesmal die gerechteste Anerkennung für ihre tüchtigen Leistungen. Die von ihr vorgetragenen Musikstücke waren: Die grosse Arie

der Kunigunde aus Spohr's „Faust" und drei Lieder am Pianoforte: „Das Veilchen" von Mozart, „der Nussbaum" von R. Schumann, und „*La pastorella dell' Alpi*" von Rossini. Dem Vernehmen nach wird die talentvolle junge Sängerin in einigen Monaten auf hiesiger Bühne debutiren, und nach Allem, was man bis jetzt von ihr gehört, dürfte ihr eine schöne Carrière als dramatische Sängerin bevorstehen. — Frl. Leonie Peters de Vattelette aus Paris, eine ausgezeichnete Virtuosin der Harfe, spielte eine Fantasie über den Gesang des Meermädchens aus „Oberon" von Parish-Alvar's und drei Lieder ohne Worte von Godefroy (Melancholie, Traum und Sylphentanz). Die Künstlerin hatte das Unglück gehabt, dass kurz vor dem Concerte ein Pedal an ihrer Harfe beschädigt wurde; sie war genöthigt auf einem fremden, schnell herbeigeschafften Instrument zu spielen, das aber erst in Stand gesetzt werden musste. Die Zeit, die darüber verging, ward mit Beethoven's Coriolan-Ouvertüre ausgefüllt, und so hatte das die Künstlerin betroffene Missgeschick doch auch, für das Publicum wenigstens, etwas Gutes im Gefolge. Wenn nach solcher Angst und Aufregung und mit einem fremden Instrument Frl. Peters de Vattelette einen so glänzenden und in jeder Beziehung wohlverdienten Erfolg errang, so ist dies wohl der beste Beweis für ihre bedeutende Künstlerschaft. — Mit besonderer Anerkennung ist der vorzüglichen Leistungen des Orchesters zu gedenken: Beethoven's herrliche *B-dur*-Symphonie, Mendelssohn's Ouvertüre zu „Melusine" und die ohne Probe gespielte Coriolan-Ouvertüre kamen in allen Theilen tadellos und mit feinster Nuancirung zur Darstellung. —

Das zweite Abonnement-Quartett im Saale des Gewandhauses (am 28. December v. J.) brachte in seinem zweiten Theile eine interessante Neuigkeit: ein Trio in *G-moll* von Anton Rubinstein, gespielt vom Componisten und den Herren David und Grützmacher. Es scheint dieses Trio älteren Ursprungs zu sein, als die Symphonie „Ocean" und die Pianoforte-Fantasie, die der Componist im zehnten Abonnement-Concerte vorführte. Der erste Satz erschien formell weniger abgerundet, wenn sich auch in ihm das grosse ursprüngliche Talent Rubinstein's nicht verkennen liess. Gewaltiger in ihrer Wirkung waren der zweite und dritte Satz, so dass das Ganze ebenfalls einen sehr befriedigenden Eindruck hinterliess. Die Ausführung war eine höchst gelungene. Die Musikstücke, welche ausserdem in dieser Soirée zu Gehör kamen, waren: Quartett Op. 44, Nr. 3 von Mendelssohn (die Herren Röntgen, Haubold, Herrmann und Grützmacher) und Quartett Op. 95, *F-moll* von Beethoven (die Herren David, Röntgen, Herrmann und Grützmacher). Die dritte Quartett-Soirée brachte: Das *C-dur*-Quartett von Mozart und das Quartett in *D-moll* (Nr. 3) von Cherubini, bei welchem sich die Herren David, Röntgen, Herrmann, Grützmacher und Capellmeister Rietz betheiligten — im zweiten Theile das Octett von Gade für vier Violinen (die Herren David, Röntgen, Haubold und Härtel), zwei Bratschen (die Herren Herrmann und Hunger) und zwei Violoncells (die Herren Grützmacher und Rietz). —

Das Opernrepertoir unseres Theaters beschränkte sich in den letzten Wochen des alten und den ersten des neuen Jahres auf einige Repetitionen von Conrad's Oper „die Weiber von Weinsberg", welche den Messfremden vielfach servirt wurde, ohne dass diese einen besonderen Wohlgefallen daran zu finden schienen. Zur Abwechslung erschien dann einmal „Czaar und Zimmermann", endlich sogar eine Novität — aber sie war auch darnach: „Nebucadnezar" von Verdi!! Bisher hatte uns in Leipzig ein günstiges Geschick vor dem Jammer Verdi'scher Opern bewahrt, nur hin und wieder hatte man in einem Concert (sogar in dem Gewandhausconcert) oder als Einlage in Rossini's „Barbier von Sevilla" die Ernani-Arie hören müssen, auch in die Garten- und Bierconcerte schlich sich zuweilen ein Opernbruchstück des Monstre ein. Jetzt haben wir nun die „beste" Oper Verdi's gesehen: wenn das die beste ist, wie müssen da erst die anderen sein! Von dem mehr als abgeschmackten und aller zusammenhängenden Handlung baaren Textbuch des Herrn Themistokles Soleva, von dem alle Begriffe übersteigenden übrigen italienischen Opernunsinn ganz abgesehen, zeigt sich hier auch nicht ein Funke von Talent, vielmehr allenthalben nur die frechste Plünderung der Bellini'schen und Donizetti'schen Opern, auch Meyerbeer ist hin und wieder in Contribution gesetzt. Es kommt wohl auch bei anderen Componisten ohne grosse Productionskraft ein gewisser Hang zum künstlerischen Communismus vor, aber in der Regel entlehnen diese doch nur — vielleicht willenlos — ein kleines Motiv, einige wenige Tacte — wie es z. B. Conrad in den „Weibern von Weinsberg" gethan — Herr Verdi genirt sich aber gar nicht, vollständige Melodien, ja fast ganze Musikstücke abzuschreiben; er zeigt dabei aber auch eine so grosse Ignoranz, dass es ihm auf Quinten- und Octavenparalellen nicht ankommt, dass er erstere sogar einmal der Tenor- und Basposaune zutheilt, damit man sie ja recht gut hört! Und ein solcher talentloser Stümper, der noch nicht über die ersten Elemente der Tonsetzkunst hinweg ist, beherrscht die Theater Italiens, er wird in Paris mit Gold und Ehren überschüttet und findet sogar in Deutschland Bewunderer und Verehrer! Nicht einmal den Vorzug der leichten Sangbarkeit, der sonst allen italienischen Opern eigen, hat die Verdi'sche Musik: die Sänger müssen sich abquälen mit dem zerhackten und zerrissenen Zeuge. Die Oper, überdem ziemlich mittelmässig und mit Unlust ausgeführt, fand bei dem Publicum wenig Gnade; sie wurde noch einmal wiederholt und wird hoffentlich nicht wieder bei uns das Lampenlicht erblicken. Der Theaterdirection möge dieses Missglücken eine Warnung sein, Zeit, Mühe und Geld an solche Machwerke zu verschwenden, während so viele werthvolle Opern noch immer auf unserem Repertoire fehlen. — Eine wahre Erquickung nach dem Opernjammer der letzten Wochen war das Wiedererscheinen von Spohr's herrlicher „Jessonda". Im Allgemeinen ging dieselbe — NB. im Anbetracht unserer gegenwärtig nicht bedeutenden Opernkräfte — gut; besonders lobenswerth waren Herr Schneider als Nadori und Frau Witt als Amazily; Frau Bock als Jessonda und Herr Burger als Dandau liessen Manches zu wünschen übrig: Erstere sang durchgehend zu hoch, Letzterer fast stets zu tief, so dass in den Ensembles zuweilen auch die übrigen festen und musikalischen Sänger irre gemacht wurden. Sehr brav, wie stets wenn es die Ausführung eines werthvollen Werkes gilt, war das Orchester, wie auch die Chöre sich als gut und sorgfältig einstudirt zeigten. — Zu einer ziemlich abgeschmackten Posse von Th. Oezel „der Schutzgeist oder Waldspuk und Spielteufel", hat Herr Conrad

die Musik geliefert. Es ist dieselbe unbedeutend und leer, nur die vorkommenden Studentenlieder sind ansprechend, wie überhaupt der Componist auf dem Gebiete des vierstimmigen Männergesanges sich nicht ohne Glück und Geschick bewegt. — Frl. Anna Zerr befindet sich schon längere Zeit hier, hat aber verhindert durch Krankheit bis jetzt noch nicht auftreten können. Die Partieen, die sie dem Vernehmen nach hier singen wird, sind: Königin der Nacht, Donna Anna, Martha und Lucia. —

Der Dirigent eines der besten hiesigen Musikcorps, Herr Friedrich Rinde, hat für diesen Winter einen Cyclus von sechs musikalischen Soiréen in dem Saale der Centralhalle veranstaltet, in denen nicht allein grössere Instrumentalwerke in sehr tüchtiger Ausführung zu Gehör gebracht werden, sondern auch Gesangs- und Solo-Instrumentalvorträge eine Stelle finden. Das Unternehmen ist ein dankenswerthes, denn es wird dadurch der Sinn für gute Musik auch in weiteren Kreisen verbreitet, denen die Concerte des Gewandhauses und der Euterpe weniger zugänglich sind; es ist durch dasselbe ferner ein Auskunftsmittel dafür gefunden, dass man die edelsten und höchsten Erscheinungen unserer Kunst nicht mehr in Concerten mit obligatem Bierkrug und Tabaksqualm vorzuführen nöthig hat, um das grosse Publicum mit ihnen bekannt zu machen. Es ist nicht zu verkennen, dass Herr Rinde viele Schwierigkeiten zu überwinden hatte, ehe ihm das Zustandebringen dieser Soiréen gelang — die hauptsächlichsten lagen im Locale, das namentlich bei den anständigen Frauen in Misscredit gekommen war, weil früher öffentliche Tanzmusik daselbst gehalten wurde, und in dem die Herren gewohnt waren zu trinken und zu rauchen. Wer die Leipziger ziemlich ungenirten Zustände dieser Art kennt, wird begreifen, dass es keine leichte Aufgabe war, ein so anständiges, ruhiges und theilnehmendes Publicum in diesen übrigens sehr schönen Räumen wieder zu versammeln. — Bis jetzt haben die zwei ersten Soiréen stattgefunden. In der ersten sang Frl. Amalie Schramm vom Stadttheater in Magdeburg Recitativ und Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" und zwei Lieder am Pianoforte von Proch und Gumbert, in der zweiten Herr C. F. Toller aus Altenburg, unterstützt von dem Gesangverein „Arion", Recitativ und Arie mit Chor aus der Oper „das Nachtlager von Granada" und drei Lieder für Tenorsolo und Männerchor von Schärtlich, Dürrner und Neithardt. Frl. Schramm hat ansprechende Stimmmittel und beachtenswerthe Fertigkeit wie Geschmack im Vortrage und fand den reichsten Beifall. Hr. Toller — so viel ich weiss Dilettant — ist ein musikalisch tüchtig gebildeter Sänger mit einer, wenn auch nicht grossen, aber sehr wohlthuenden Tenorstimme. Die Instrumental-Solovorträge waren: „Variationen über Themen aus Verdi's Macbeth" und „Variationen über den Sehnsuchtswalzer" für die Metallflöte, mit grosser Fertigkeit und Bravour von Herrn Rosenkranz aus Magdeburg vorgetragen; in der zweiten Soirée blies der Clarinettist Herr C. Pape aus Berlin (der bereits in voriger Saison im Gewandhause aufgetreten war) Adagio und Rondo von C. M. v. Weber und Variationen von Reissiger. Die Orchesterwerke beider Aufführungen waren: Die Ouvertüren zu „Genofeva" von Schumann, zur „Jungfrau von Orleans" von C. W. Sommer, zu Leonore Nr. 3 und zu Coriolan von Beethoven, ferner die Pastoral-Symphonie und „die Weihe der Töne". Die Ouvertüre von Sommer war neu. Wenn dieses Werk auch keineswegs, weder bezüglich des Inhalts wie der Form, höheren Anforderungen zu genügen vermag, so lassen sich darin doch Spuren von Talent und ein Streben nach dem Besseren nicht verkennen — verdienstlich ist es aber gewiss, dass Herr Rinde jungen aufstrebenden Talenten so bereitwillig Gelegenheit gewährt, ihre Werke zu hören und sich überhaupt dem Publicum bekannt zu machen. Die Ausführung sämmtlicher Orchesterwerke verdient die vollste Anerkennung, ebenso wie auch die discrete Begleitung bei den Gesangs- und Solo-Instrumental-Vorträgen. — *30.*

Aus Cassel.

I.

Die Oper hat sich seit geraumer Zeit auf die Wiederholung älterer Werke beschränkt und uns erst in den letzten Tagen ein Werk als Novität vorgeführt, das auf andern Bühnen schon alt geworden, wohl gar vergessen ist. Die Aufführung neuer Werke konnte vielleicht zunächst darum nicht erfolgen, weil es uns noch immer an einer Coloratursängerin fehlt. Die Hoffnungen, welche wir in dieser Beziehung an unsere jugendliche Sängerin, Frl. Amendt knüpften, welche bereits über ein Jahr Mitglied unserer Bühne ist, sind bis jetzt bei Weitem nicht erfüllt worden. Es fehlt dieser Sängerin keineswegs an natürlicher Begabung, desto mehr aber an der erforderlichen Bildung und überdies scheinbar auch an Strebsamkeit. In Betracht dessen wurde Fräulein Amendt nur in einer neu einstudirten und in einer für uns neuen Oper beschäftigt. Als neu einstudirt haben wir „Carlo Broschi", „die Stumme von Portici" und „Zampa", als neu „Lucrezia Borgia" anzuführen.

Die Oper „Carlo Broschi" betreffend, welche an anderen Orten unter dem Namen „des Teufels Antheil" bekannt ist, so gewährte uns das unterhaltende Libretto von Scribe hin und wieder mehr Interesse, als die Auber'sche Musik, obwohl nicht zu leugnen ist, dass zum Nachtheil der letzteren der Dialog sich namentlich im ersten und dritten Akte zu sehr geltend macht; dass derselbe, insbesondere bei Eröffnung der Scene, wo wir den Gesang als charakteristisches Kriterion für die Oper ansehen, nicht am rechten Platze erscheint. Aber die Musik ist es vorzugsweise, welche die Theilnahme für das in Betreff einzelner Rollen unleugbar dankbare Werk erschwert. Den Componisten kann freilich nicht der Vorwurf treffen, dass er bei der musikalischen Bearbeitung des Textes dies oder jenes unbenutzt gelassen, noch weniger dass er etwas vergriffen habe; dies konnte aber auch von einem so routinirten Manne, wie Auber, nicht erwartet werden. Wie in seinen Operncompositionen überhaupt, so lässt sich auch in diesem Werke die sichere Hand des erfahrenen Componisten nicht verkennen. Alles steht in gutem Verhältniss und ist leicht ausführbar. Das Tongefüge zeigt überall klare, wo möglich abgerundete, wenn auch meist nur verkürzte Formen, was dem Componisten insbesondere da zum Verdienst gereicht, wo die Handlung ununterbrochen fortgeht. Aber der Musik mit allen diesen schätzenswerthen technischen Vorzügen mangelt es an Neuheit, Frische und innerlich belebender und anziehender Kraft der Gedanken; selbst pikante Rhythmen, welche in der Spieloper bekanntlich mit Vortheil angewendet werden, finden sich nicht in

diesem Werke Auber's. Der Impuls zum Schaffen scheint bei dem so überaus fruchtbaren Componisten diesmal nicht mächtig genug gewesen zu sein, um die in einem natürlichen Zusammenhange einander folgenden Situationen genügend zu beleben. Die Musik bietet des Anziehenden für das Ohr und des Erwärmenden für das Gemüth sehr wenig dar. Nur die ansprechendsten Nummern hatten sich, mit Rücksicht auf eine befriedigende Ausführung, der beifälligen Aufnahme zu erfreuen. So namentlich die Romanze des ersten Aktes „Schliess Ängelein wieder" für Sopran (Carlo). Die Wirkung dieses Gesanges wird bekanntlich im Verlaufe der Oper erhöht, und zwar im Finale des zweiten Aktes, wo derselbe bei den Worten „Mutter des Himmels" wiederholt und vom Chore begleitet wird, und noch mehr gesteigert im Finale des dritten Aktes, wo er als Wechselgesang des Carlo und der Casilda erscheint. Im zweiten Akte erhielt verdiente beifällige Aufnahme das dreistimmige Ensemble „Bleiche Furcht macht mich erbeben" für zwei Soprane und Bass (Carlo, Casilda und Ferdinand) und im dritten Akte das Duett „Ihn glauben machen" für Sopran und Tenor (Casilda und Rafael), dessen Wirkung indess nicht ausschliesslich durch die Musik, sondern zum Theil durch die Scene bedingt wird. Die Hauptpartieen des Carlo, der Casilda, des Rafael und des Ferdinand waren in den Händen der Damen Bamberg und Amendt und der Herren Schloss und Biberhofer.

Eine ungleich bedeutendere Wirkung übte die zum Vortheil der Pensionsanstalt des Hoftheaters veranstaltete Aufführung der Oper „die Stumme von Portici" auf das zahlreich versammelte Publikum aus. Diese Oper ist auch unstreitig das Genialste und Werthvollste, was Auber jemals geschaffen; er hat darin namentlich ein unvergleichliches Talent für nationale Auffassung offenbart. Bei dem Anhören der Musik dieser Oper fühlt man sich eigenthümlich angeregt, so zu sagen lebhaft in den Geist und die Situation des leidenschaftlich erregten Volkes versetzt. Nicht genug, dass diese Musik durchaus originell und echt dramatisch ist; es ist ihr überdies ein nationaler Typus aufgeprägt, dabei ist sie nicht nur reich an melodischem Gehalt, sondern auch nicht ohne harmonischen Reiz. Sänger und Orchester haben zwar, wie bekannt, bei der Ausführung dieser Oper vollauf zu thun und mitunter sogar nicht geringe Schwierigkeiten zu überwinden, um Alles im rechten Lichte erscheinen zu lassen; aber ihre angestrengte Thätigkeit wird durch die ausserordentliche Wirkung, welche die Musik selbst auf das grössere Publikum macht, reichlich belohnt. Der hoch begabte und an Erfahrung reiche Componist benutzt in diesem seinem phantasiereichsten Werke das Orchester, wie ein Virtuos sein Instrument, dem er eigenthümliche und nicht selten glänzende Effekte entlockt. Die Gesangpartieen sind bekanntlich einfacher gehalten, aber darum nicht weniger effektvoll. Alle bei der dermaligen Aufführung Mitwirkenden boten ihre Kräfte auf, um das geniale und effektreiche Werk auf würdige Weise ins Leben zu rufen. Um die Aufführung verdient machten sich vorzugsweise Fräulein Bamberg (Elvira), insbesondere durch den gelungenen Vortrag der Solostücke des ersten und vierten Aktes, Herr Schloss (Masaniello und Herr Hochheimer (Pietro) in den Solostücken und den Duetten für Tenor und Bass im zweiten, vierten und fünften Akte. Fräulein Schäfer (Fenella) entledigte sich ihrer schwierigen Aufgabe auf sehr ehrenvolle Weise; sie führte die Rolle der Stummen in jeder der ergreifenden Situationen vortrefflich aus und wurde am Schlusse der Darstellung mit Herren Hochheimer gerufen. Chor und Orchester thaten, was sie vermochten, und heben wir als vorzüglich gelungen die Ouvertüre und die Finalsätze des dritten und fünften Aktes hervor. Die Oper wurde übrigens auch durch das dazu gehörige Ballet auf anziehende Weise ausgeschmückt. Bei der Ausführung des Bolero im ersten und der Tarantella im dritten Akte leisteten Fräulein Roth und die Herren Ambrogio und Vogel sehr Dankenswerthes.

Die Oper „Zampa" von Herold ging, nachdem sie mehrere Jahre geruht, mit theilweise neuer Besetzung in Scene und wurde vom Publikum freudig begrüsst. Obwohl Meyerbeer, Wagner u. A. ihre Vorgänger auf dem Gebiete der Oper und so auch den hochbegabten und leider frühe dahingeschiedenen Herold an dramatisch-musikalischen Effekten nicht wenig überboten haben, so erregt doch die genannte Oper mit ihrem zwar phantastischen, aber nichts desto weniger aus ernsten und heiteren Scenen bestehenden und schon deshalb für die musikalische Behandlung dankbare Sujet lebhaftes Interesse. Freilich wendet sich die Theilnahme in höherem Grade und mit Recht der Musik selbst zu. Denn nicht nur, dass diese dem Charakter der Dichtung vollkommen entspricht, sondern sie wirkt auch durch die in unseren Tagen immer seltener werdende Originalität der Gedanken, durch deren belebende Frische fortwährend anziehend auf Kenner und Laien; sie enthält ebenso reizende und schwungvolle Melodieen, als klare und geschmackvolle Harmonieen und ist glänzend instrumentirt. Wie in der Melodie französische Eleganz, so ist in der Harmonie deutsche Gründlichkeit wahrzunehmen. Das sind Eigenschaften, die sich in einem und demselben Tonwerke nur selten vereinigt finden und die allgemein befriedigende Wirkung der Oper, bezüglich des musikalischen Theiles derselben, wohl genugsam erklären. Die Aufführung zeigte viel Gutes, doch nicht durchaus Gelungenes. So gelangte zunächst die Titelrolle durch Herrn Schloss nicht zur erwünschten Geltung. Der Grund davon lag nicht sowohl in der verfehlten Auffassung der Rolle, als vielmehr in den mangelnden Eigenschaften der Stimme des übrigens schätzbaren Sängers. Die Partie des Zampa erfordert eine Stimme von dem Umfange und Klangcharakter eines sogenannten Tenorbarytons, einer Stimme, die ebenso kräftig und klangvoll in den tieferen, wie in den höheren Chorden ist, einer Stimme, wie sie z. B. der berühmte Wild besass, der 5 Jahre hindurch eine Zierde der Casseler Hofbühne war. Davon abgesehen, so hätten wir indess Einzelnes (vorzugsweise in den Scenen des ersten Aktes) in der Auffassung des Herrn Schloss prägnanter, im Ausdruck kräftiger und entschiedener gewünscht. Zampa ist ein von Natur reich begabter, aber sittlich verderbter Mensch, ein Corsar, der an Wildheit und Kühnheit seines Gleichen sucht. Nur Camilla gegenüber (namentlich in dem grossen Duett des dritten Aktes) und in wenigen andern Scenen (so z. B. in einzelnen Theilen der Arie des zweiten Aktes) darf von dem Repräsentanten des Zampa Zartheit des Ausdrucks erzielt werden. Herr Schloss leistete als solcher übrigens, in Betracht der ihm zu Gebote stehenden Mittel, sehr Anerkennenswerthes, ebenso Fräulein Bamberg als Camilla. Die Sängerin bewahrte bei dem Vortrage ihrer Partie eine wohlthuende Angemessenheit des Ausdrucks. Von den

Leistungen des übrigen darstellenden Personals ist nur die des Herrn Birnbaum (Dandolo) als befriedigend zu bezeichnen.

Fräulein von Westerstrand vom Stadttheater in Cöln ist hier als Margaretha in den „Hugenotten", Isabella in „Robert" und Königin der Nacht in der „Zauberflöte" aufgetreten und hat sich bei jeder ihrer Gastvorstellungen einer freundlichen Aufnahme von Seiten des Publikums zu erfreuen gehabt. Wenn die Sängerin schon durch die Anmuth ihrer äusseren Erscheinung zu gewinnen vermag, so thut sie es nicht minder durch ihre braven Gesangsleistungen, die zwar keineswegs als effektvoll in der gewöhnlichen Weise zu bezeichnen sind, und wohl nicht leicht allgemeinen Enthusiasmus hervorrufen aber hinlänglich beweisen, dass die Künstlerin sorgfältige Studien gemacht hat, welche Achtung gebieten. Die Art ihres Gesanges ist leicht, natürlich und gefällig ansprechend, die Coloratur insbesondere, abgesehen von dem durch den Stimmumfang der Sängerin veranlassten Punctiren einzelner Stellen, gewissenhaft und geschmackvoll. Aber der Tongehalt der Stimme ist, wenn gleich für den Salon, doch nicht für die Bühne vollkommen ausreichend; mindestens dürfte es wohl nur ein kleiner Rollencyclus sein, in welchem die Künstlerin sich in jeder Situation wirksam zu bewegen vermöchte. Ihre Stimme ist ein hoher Sopran, der in der mittleren und höheren Tonlage zwar sicher und leicht anspricht, aber nach der Tiefe hin zu wenig ausgibt, im Ganzen intensiv schwach ist und bei verstärkter Tonaussprache gar leicht eine mehr spitze als runde Klangform annimmt. Am anziehendsten wirkt eben deshalb Fräulein von Westerstrand bei der Ausführung solcher Stellen, welche im Piano gehalten sind und im Ausdruck viel Zartheit erfordern. Rühmenswerth sind übrigens die Rouladen der Sängerin in jeder Tonlage und vor Allem ihre chromatischen Läufe und ihr Triller; der letztere zeichnet sich insbesondere durch Reinheit und Leichtigkeit in seltenem Grade aus. Ihr Bestes gab sie als Isabella im zweiten Akte des „Robert" und als Königin der Nacht im ersten Akte der „Zauberflöte". Die letzte Aufführung dieser Oper gehört zu den besten, welche der Referent in neuerer Zeit hier erlebt hat; sie war eine allseitig gelungene. Besondern Dank verdienen Herr Schloss (Tamino), Herr Hochheimer (Sarastro), Herr Biberhofer (Papageno) und Fräulein Amendt (Pamina). Auch die Chöre kamen rein und präcis zu Gehör. Das Orchester führte die grossartige und brillante Ouvertüre, wie auch alle übrigen Piècen exact und geschmackvoll aus.

Die auf anderen Bühnen längst gehörte und fast vergessene Oper „Lucrezia Borgia" von Donizetti ist vor Kurzem hier zum ersten Male in Scene gegangen und hat den Vertretern der Hauptpartieen, vornehmlich Fräulein Bamberg (Lucrezia) und Herrn Hochheimer (Alfonso) vielen Beifall und Hervorruf eingebracht. Die drastisch wirkenden Situationen des zweiten Aktes, gehoben durch die in hohem Grade belebende und ansprechende Musik, desgleichen sämmtliche Aktschlüsse insbesondre verfehlten, wie wohl überall, so auch hier, ihre Wirkung auf das Publikum nicht, wenn schon Viele, zu denen auch der Referent gehört, mit dem Geständniss nicht zurückhielten, dass unsere Sänger, in Betracht der ihnen mangelnden Kraft und Fülle der Stimme und deren angemessener Verwendung für den Vortrag der italienischen Tonweisen, ihre an sich dankbaren Partieen nicht völlig zu bewältigen vermochten. Einer weiteren Besprechung dieser Oper, über die schon längst abgeurtheilt worden ist, halten wir uns überhoben.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Letzten Samstag spielte Herr Theodor Pixis in der Musikalischen Gesellschaft eine brillante und höchst schwierige Fantasie über die Hugenotten in vollendeter Weise. — Wagner's Tannhäuser wurde in jüngster Zeit zwei Mal gegeben. — Ende dieses Monat's geht unsere Oper nach Antwerpen; ob wir dieselbe wieder hierher bekommen, ist mit Gewissheit nicht vorher zu sagen. —

Deutsche Tonhalle.

Die um den Preis wegen des Liedes: „An eine Blume — das Herz" eingekommenen 79 Bewerbungen haben den, nach den Ver.-Satzungen (14 h. e.) erwählten Herren Preisrichtern: Herrn Musikdirector Hetsch, Herrn Capellmeister Hiller und Herrn Generalmusikdirector Dr. L. Spohr, zur Beurtheilung vorgelegen. Nach den uns zugekommenen Beurtheilungen ist der Preis keiner dieser Bewerbungen zuerkannt. Besonders belobt hingegen wurden die des Herrn Zimmermann, Musiklehrer hier, und des Herrn Speidel, Musikdirector in Ulm. Belobt wurden die Bewerbungen folgend benannter Herren Verfasser:

J. M. H. Beltjens, Musikdirector in Rörmond; W. Bus, Pfarrer in Hammelbach (Grossh. Hessen); Herrn Jaschke in Breslau; F. W. Markull, K. Musikdirector in Danzig; E. Methfessel, Musikdirector in Winterthur; W. Niek, Musiklehrer in Fulda und Hugo Schwantzer in Berlin.

Wegen Rückgabe der hier nicht aufgeführten 70 Werke haben wir uns nach den Satzungen (14 i.) zu achten.

Mannheim, 8 Februar 1855. Der Vorstand.

Hierbei eine Beilage von M. Schloss.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von J. P. Bachem in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 8. **Cöln, den 24. Februar 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Ein Brief von Heinrich Heine.*

Paris, 20. April 1841

— — — — — — — — — — — — — — — Dass man hier fast in lauter Musik ersäuft, dass es in Paris fast kein einziges Haus gibt, wohin man sich wie in eine Arche retten kann vor dieser klingenden Sündfluth, dass die edle Tonkunst unser ganzes Leben überschwemmt — dies ist für mich ein bedenkliches Zeichen, und es ergreift mich darob manchmal ein Missmuth, der bis zur murrsinnigsten Ungerechtigkeit gegen unsere grossen Maëstri und Virtuosen ausartet. Unter diesen Umständen darf man keinen allzu heitern Lobgesang von mir erwarten für den Mann, den hier die schöne Welt, besonders die hysterische Damenwelt, in diesem Augenblick mit einem wahnsinnigen Enthusiasmus umjubelt, und der in der That einer der merkwürdigsten Repräsentanten der musikalischen Bewegung ist. Ich spreche von Franz Liszt, dem genialen Pianisten. Ja der Geniale ist jetzt wieder hier und gibt Concerte, die einen Zauber üben, der ans Fabelhafte grenzt. Neben ihm schwinden alle Clavierspieler — mit Ausnahme eines einzigen, des Chopin, des Raphaels des Fortepiano. In der That, mit Ausnahme dieses Einzigen sind alle andern Clavierspieler, die wir dieses Jahr in unzähligen Concerten hörten, eben nur Clavierspieler, sie glänzen durch die Fertigkeit, womit sie das besaitete Holz handhaben, bei Liszt hingegen denkt man nicht mehr an überwundene Schwierigkeit, das Clavier verschwindet und es offenbart sich die Musik. In dieser Beziehung hat Liszt seit wir ihn zum letztenmal hörten, den wunderbarsten Fortschritt gemacht. Mit diesem Vorzug verbindet er eine Ruhe, die wir früher an ihm vermissten. Wenn er z. B. damals auf dem Pianoforte ein Gewitter spielte, sahen wir die Blitze über sein eigenes Gesicht dahinzucken, wie von Sturmwind schlotterten seine Glieder und seine langen Haarzöpfe träuften gleichsam vom dargestellten Platzregen. Wenn er jetzt auch das stärkste Donnerwetter spielt, so ragt er doch selber darüber empor, wie der Reisende, der auf der Spitze einer Alpe steht, während es im Thal gewittert: die Wolken lagern tief unter ihm, die Blitze ringeln wie Schlangen zu seinen Füssen, das Haupt erhebt er lächelnd in den reinen Aether.

Trotz seiner Genialität begegnet Liszt einer Opposition hier in Paris, die meistens aus ernstlichen Musikern besteht und seinem Nebenbuhler, dem kaiserlichen Thalberg, den Lorbeer reicht. — Liszt hat bereits zwei Concerte gegeben, worin er, gegen allen Gebrauch ohne Mitwirkung anderer Künstler, ganz allein spielte. Er bereitet jetzt ein drittes Concert zum Besten des Monuments von Beethoven. Dieser Componist muss in der That dem Geschmack eines Liszt am meisten zusagen. Namentlich Beethoven treibt die spiritualistische Kunst bis zu jener tönenden Agonie der Erscheinungswelt, bis zu einer Vernichtung der Natur, die mich mit einem Grauen erfüllt, das ich nicht verhehlen mag, obgleich meine Freunde darüber den Kopf schütteln. Für mich ist es ein bedeutungsvoller Umstand, dass Beethoven am Ende seiner Tage taub ward, und sogar die unsichtbare Tonwelt keine klingende Realität mehr für ihn hatte. Seine Töne waren nur noch Erinnerungen eines Tones, Gespenster verschollener Klänge, und seine letzten Productionen tragen an der Stirne ein unheimliches Todtenmal.

Minder schauerlich als die Beethovensche Musik war für mich der Freund Beethovens, l'Ami de Beethoven, wie er sich überall producirte, ich glaube sogar auf

*) Aus dem 2. Band der vermischten Schriften. *Hamburg* bei *Hoffmann* und *Campe*. 1854.

Visitenkarten. Eine schwarze Hopfenstange mit einer entsetzlich weissen Cravatte und einer Leichenbittermiene. War dieser Freund Beethovens wirklich dessen Pylades? Oder gehörte er zu jenen gleichgültigen Bekannten, mit denen ein genialer Mensch zuweilen um so lieber Umgang pflegt, je unbedeutender sie sind, und je prosaischer ihr Geplapper ist, das ihm eine Erholung gewährt nach ermüdend poetischen Geistesflügen? Jedenfalls sahen wir hier eine neue Art der Ausbeutung des Genius, und die kleinen Blätter spöttelten nicht wenig über den Ami de Beethoven. „Wie konnte der grosse Künstler einen so unerquicklichen, geistesarmen Freund ertragen! riefen die Franzosen, die über das monotone Geschwätz jenes langweiligen Gastes alle Geduld verloren. Sie dachten nicht daran, dass Beethoven taub war.

Die Zahl der Concertgeber während der diesjährigen Saison war Legion, und an mittelmässigen Pianisten fehlte es nicht, die in öffentlichen Blättern als Mirakel gepriesen wurden. Die meisten sind junge Leute, die in bescheiden eigner Person jene Lobeserhebungen in die Presse fördern. Die Selbstvergötterungen dieser Art, die sogenannten Reclamen, bilden eine sehr ergötzliche Lectüre. Eine Reclame, die jüngst in der Gazette musicale enthalten war, meldete aus Marseille: dass der berühmte Döhler auch dort alle Herzen entzückt habe, und besonders durch seine interessante Blässe, die, eine Folge überstandener Krankheit, die Aufmerksamkeit der schönen Welt in Anspruch genommen. Der berühmte Döhler ist seitdem nach Paris zurückgekehrt und hat mehrere Concerte gegeben; er spielt in der That hübsch, nett und niedlich. Sein Vortrag ist allerliebst, beurkundet eine erstaunliche Fingerfertigkeit, zeugt aber weder von Kraft noch von Geist. Zierliche Schwäche, elegante Ohnmacht, interessante Blässe.

In den diesjährigen Concerten, die im Andenken der Kunstliebhaber forttönen, gehören die Matinéen welche von den Herausgebern der beiden musikalischen Zeitungen ihren Abonnenten geboten wurden. Die France musicale, redigirt von den Brüdern Escudier, glänzte in ihrem Concert durch die Mitwirkung der italienischen Sänger und des Violinspielers Vieuxtemps, der als einer der Löwen der musikalischen Saison betrachtet wurde. Ob sich unter dem zottigen Fell dieses Löwen ein wirklicher König der Bestien oder nur ein armes Grauchen verbirgt, vermag ich nicht zu entscheiden. Ehrlich gesagt, ich kann den übertriebenen Lobsprüchen, die ihm gezollt wurden, keinen Glauben schenken. Es will mich bedünken, als ob er auf der Leiter der Kunst noch nicht eine sonderliche Höhe erklommen. Vieuxtemps steht etwa auf der Mitte jener Leiter, auf deren Spitze wir einst Paganini erblickten, und auf deren letzter, unterster Sprosse unser vortrefflicher Sina steht, der berühmte Badegast von Boulogne und Eigenthümer eines Autographs von Beethoven. Vielleicht steht Herr Vieuxtemps dem Herrn Sina noch viel näher als dem Nicolo Paganini.

Vieuxtemps ist ein Sohn Belgiens, wie denn überhaupt aus den Niederlanden die bedeutendsten Violonisten hervorgingen. Die Geige ist ja das dortige Nationalinstrument, das von gross uud klein, von Mann und Weib cultivirt wird, von jeher, wie wir auf den holländischen Bildern sehen. Der ausgezeichneteste Violonist, dieser Landsmannschaft ist unstreitig Beriot, der Gemahl der Malibran; ich kann mich manchmal der Vorstellung nicht erwehren, als süsse in seiner Geige die Seele der verstorbenen Gattin und sänge. Nur Ernst, der poesiereiche Böhme, weiss seinem Instrument so schmelzende, so verblutend süsse Klagetöne zu entlocken. — Ein Landsmann Beriots ist Artôt, ebenfalls ein ausgezeichneter Violonist, bei dessen Spiel man aber nie an eine Seele erinnert wird: ein geschniegelter, wohlgedrechselter Gesell, dessen Vortrag glatt und glänzend, wie Wachsleinen. Haumann der Sohn des Brüsseler Nachdruckers treibt auf der Violine das Metier des Vaters: was er geigt, sind reinliche Nachdrücke der vorzüglichsten Geiger, die Texte hie und da verbrämt mit überflüssigen Originalnoten und vermehrt mit brillanten Druckfehlern. Die Gebrüder Franco-Mendez, welche auch dieses Jahr Concerte gaben, wo sie ihr Talent als Violinspieler bewährten, stammen ganz eigentlich aus dem Lande der Treckschuyten und Quispeldorchen. Dasselbe gilt von Batta dem Violoncellisten; er ist ein geborner Holländer, kam aber früh hierher nach Paris, wo er durch seine knabenhafte Jugendlichkeit ganz besonders die Damen ergötzte. Er war ein liebes Kind und weinte auf seiner Bratsche wie ein Kind. Obgleich er mittlerweile ein grosser Junge geworden, so kann er doch die süsse Gewohnheit des Greinens nimmermehr lassen, und als er jüngst wegen Unpässlichkeit nicht öffentlich auftreten konnte, hiess es allgemein: durch das kindische Weinen auf dem Violoncello habe er sich endlich eine wirkliche Kinderkrankheit, ich glaube die Masern, an den Hals gespielt. Er scheint jedoch wieder ganz hergestellt zu sein, und die Zeitungen melden, dass der berühmte Batta nächsten Donnerstag eine musikalische Matinée bereite, welche das Publikum für die lange Entbehrniss seines Lieblinges entschädigen werde.

Das letzte Concert, welches Herr Maurice Schlesinger den Abonnenten seiner Gazette musicale gab, und das,

wie ich bereits angedeutet habe, zu den glänzendsten Erscheinungen der Saison gehörte, war für uns Deutsche von ganz besonderem Interesse. Auch war die ganze Landsmannschaft vereinigt, begierig, die Mademoiselle Loewe zu hören, die gefeierte Sängerin, die das schöne Lied von Beethoven, Adelaide, in deutscher Zunge sang. Die Italiener und Herr Vieuxtemps, welche ihre Mitwirkung versprochen, liessen während des Concertes absagen, zur grössten Bestürzung des Concertgebers, welcher mit der ihm eigenthümlichen Würde vors Publikum trat und erklärte: Herr Vieuxtemps wolle nicht spielen, weil er das Lokal und das Publikum als seiner nicht angemessen betrachte. Die Insolenz jenes Geigers verdient die strengste Rüge. Das Lokal des Concertes war der Musard'sche Saal der Rue Vivienne, wo man nur während des Carnevals ein Bischen Cancan tanzt, jedoch das übrige Jahr hindurch die anständigste Musik von Mozart, Giacomo Meyerbeer und Beethoven executirt. Den italienischen Sängern, einem Signor Rubini und Signor Lablache, verzeiht man allenfalls ihre Laune; von Nachtigallen kann man sich wohl die Prätension gefallen lassen, dass sie nur vor einem Publikum von Goldfasanen und Adlern singen wollen. Aber Mynheer, der flämische Storch, durfte nicht so wählig sein und eine Gesellschaft verschmähen, worunter sich das honnetteste Geflügel, Pfauen- und Perlhühner die Menge und mitunter auch die ausgezeichnetsten deutschen Schnapphähne und Mistfinken befanden. —

Welcher Art war der Erfolg des Debüts der Mademoiselle Loewe? Ich will die ganze Wahrheit kurz aussprechen: sie sang vortrefflich, gefiel allen Deutschen und machte Fiasco bei den Franzosen.

Was dieses letztere Missgeschick betrifft, so möchte ich der verehrten Sängerin zu ihrem Troste versichern, dass es eben ihre Vorzüge waren, die einem französischen Success im Wege standen. In der Stimme der Mlle. Loewe ist die deutsche Seele, ein stilles Ding das sich bis jetzt nur wenigen Franzosen offenbart hat und in Frankreich nur allmählig Eingang findet. Wäre Mlle. Loewe einige Decennien später gekommen, sie hätte vielleicht grössere Anerkennung gefunden. Bis jetzt aber ist die Masse des Volks noch immer dieselbe. Die Franzosen haben Geist und Passion, und beides geniessen sie am liebsten in einer unruhigen, stürmischen, gehackten, aufreizenden Form. Dergleichen vermissten sie aber ganz und gar bei der deutschen Sängerin, die ihnen noch obendrein die Beethovensche „Adelaide" vorsang. Dieses ruhige Ausseufzen des Gemüthes, diese blauäugigen, schmachtenden Waldeinsamkeitstöne, diese gesungenen Lindenblüthen mit obligatem Mondschein, dieses Hinsterben in überirdischer Sehnsucht, dieses erzdeutsche Lied, fand kein Echo in französischer Brust, und ward sogar als transrhenanische Sensiblerie verspöttelt.

Obgleich Mlle. Loewe hier keinen Beifall fand, geschah doch alles Mögliche, um ihr ein Engagement für die Academie royale de musique auszuwirken. Der Name Meyerbeer wurde bei dieser Gelegenheit aufdringlicher in Anschlag gebracht, als es dem verehrten Meister wohl lieb sein möchte. Ist es wahr, wollte Meyerbeer seine neue Oper nicht zur Aufführung geben, im Falle man die Loewe nicht engagirte? Hat Meyerbeer wirklich die Erfüllung der Wünsche des Publikums an eine so kleinliche Bedingung geknüpft? Ist er wirklich so überbescheiden, dass er sich einbildet, der Erfolg seines neuen Werkes sei abhängig von der mehr oder minder geschmeidigen Kehle einer Prima Donna?

Die zahlreichen Verehrer und Bewunderer des bewunderungswürdigen Meisters sehen mit Betrübniss, wie der Hochgefeierte bei jeder neuen Production seines Genius sich mit der Sicherstellung des Erfolgs so unsäglich abmüht, und an das winzigste Detail desselben seine besten Kräfte vergeudet. Sein zarter, schwächlicher Körperbau muss darunter leiden, seine Nerven werden krankhaft überreizt, und bei seinem chronischen Unterleibsleiden wird er oft von der herrschenden Cholerine heimgesucht. Der Geisteshonig, der aus seinen musikalischen Meisterwerken träufelt und uns erquickt, kostet dem Meister selbst die furchtbarsten Leibesschmerzen. Als ich das letzte Mal die Ehre hatte, ihn zu sehen, erschrak ich über sein miserabeles Aussehen.

— — — — — — — — — — — — — — — — —

Möge der Himmel unserem hochverehrten Meister eine bessere Gesundheit schenken, und möge er selber nicht vergessen, dass sein Lebensfaden sehr schlapp und die Schere der Parze desto schärfer ist. Möge er nie vergessen, welche hohe Interessen sich an seine Selbsterhaltung knüpfen. Was soll aus seinem Ruhme werden, wenn er selbst, der hochgefeierte Meister, was der Himmel noch lange verhüte, plötzlich dem Schauplatze seiner Triumphe durch den Tod entrissen würde? Wird ihn die Familie fortsetzen, diesen Ruhm, worauf ganz Deutschland stolz ist? An materiellen Mitteln würde es der Familie ganz gewiss nicht fehlen, wohl aber an intellectuellen Mitteln. Nur der grosse Giacomo selbst, der nicht bloss Generalmusikdirektor aller Königl. Preuss. Musikanstalten, sondern auch der Capellmeister des Meyerbeerschen Ruhmes ist, nur Er kann das unge-

heure Orchester dieses Ruhmes dirigiren. — Er nickt mit dem Haupte, und alle Posaunen der grossen Journale ertönen unisono; er zwinkert mit den Augen, und alle Violinen des Lobes fiedeln um die Wette; er bewegt nur leise den linken Nasenflügel, und alle Feuilleton-Flageolette flöten ihre süssesten Schmeichellaute. —

Da gibt es auch unerhörte antediluvianische Blasinstrumente, Jerichotrompeten und noch unentdeckte Windharfen, Saiteninstrumente der Zukunft, deren Anwendung die ausserordentlichste Begabniss für Instrumentation bekundet. —

Ja, in so hohem Grade wie unser Meyerbeer verstand sich noch kein Componist auf die Instrumentation, nämlich auf die Kunst, alle Menschen als Instrumente zu gebrauchen, die kleinsten wie die grössten, und durch ihr Zusammenwirken eine Uebereinstimmung in der öffentlichen Anerkennung, die ans Fabelhafte grenzt, hervorzuzaubern. Das hat kein Anderer jemals verstanden. Während die besten Opern von Mozart und Rossini bei der ersten Vorstellung durchfielen, und erst Jahre vergingen, ehe sie wahrhaft gewürdigt wurden, finden die Meisterwerke unseres edlen Meyerbeer bereits bei der ersten Aufführung den ungetheiltesten Beifall, und schon den andern Tag liefern sämmtliche Journale die verdienten Lob- und Preisartikel. Das geschieht durch das harmonische Zusammenwirken der Instrumente; in der Melodie muss Meyerbeer den beiden genannten Meistern nachstehen, aber er überflügelt sie durch Instrumentation.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ich kann nicht umhin hier ein geistreiches Wort zu erwähnen, dass man dem Musiker Ferdinand Hiller zuschreibt. Als nämlich Jemand denselben darüber befragte, was er von Meyerbeers Opern halte, soll Hiller ausweichend verdriesslich geantwortet haben: Ach, lasst uns nicht von Politik reden!

Aus Cassel.

II.

Eine andere Novität, welche indess nicht in die Kategorie der Oper gehört, war für uns das melodramatisch behandelte, zum Theil scenisch dargestellte und durch lebende Bilder illustrirte „Lied von der Glocke“ von Schiller, mit der dazu componirten Musik von Lindpaintner und Einlagen von Spohr, Bott und Goltermann. Wenn man glaubt, das grossartige Gedicht Schiller's, das bekanntlich ein ganzes Menschenleben umfasst, durch den Zusatz von Musik und lebenden Bildern und mehr noch durch die scenische Darstellung einzelner Momente desselben zu verherrlichen, seine Wirkung dadurch zu erhöhen, so irrt man in der That nicht wenig. Das Gedicht ist in Beziehung auf Inhalt und Form in so hohem Grade vollendet, dass es einen Zusatz der einen oder andern Art nicht verträgt. Weder die Musik vermag in dem vorliegenden Falle die Wirkung des sprachlichen Ausdrucks zu erhöhen, noch sind die lebenden Bilder im Stande, die Phantasie noch mehr anzuregen, als es schon durch die Dichtung selbst geschieht; die scenische Darstellung einzelner Momente derselben wird aber dem Verständigen am allerwenigsten passend oder wohl gar erwünscht erscheinen. Gerade die entgegengesetzte Wirkung wird erzielt, indem die nicht durchweg charakteristische Musik mehr störend als fördernd auf den lebhaften und geistvollen Vortrag des Gedichtes einwirkt und die nach gegebenen Mustern gestellten Bilder, zumal, wenn diese, wie bei uns nicht in möglichst grossartigem Maassstabe gehalten sind, die durch den Inhalt des Gedichts unaussprechlich angeregte Phantasie nur zu beschränken, aber keineswegs zu erweitern vermögen. Wenn trotzdem die erste Production von Beifall begleitet war, so ist dieser wohl keinenfalls von dem intelligenteren Theile des Publikums ausgegangen, der sich selbst mit der Declamation des Herrn Kaibel (Meister) nicht einverstanden zu erklären vermochte. Besser gelang Fräulein Schäfer (Meisterin) die Recitation ihres Partes, obwohl auch sie nicht tadellos war. Am besten gelang die Ausführung der Musik, die, obgleich sie im Ganzen nur neben der Declamation hergeht, und die Aufmerksamkeit von derselben theilweise ablenkt, doch in Betreff einzelner Sätze angenehm anspricht. Zu den Neuigkeiten haben wir endlich noch das nach einer bekannten sicilianischen Volkssage arrangirte und von dem hiesigen Balletmeister Ambrogio in Scene gesetzte Ballet „Undine“ mit Musik von Pugni und das gleichfalls von Ambrogio arrangirte Ballet „der Bildhauer und die Statue“ mit Musik von Schuppert zu zählen. Das erstere erregte insbesondere dadurch lebhaftes Interesse, dass Fräulein Grahn dasselbe zu ihrer Gastvorstellung wählte und darin die Titelrolle in bekannter künstlerisch vollendeter Weise ausführte; das letztere durfte schon deshalb einer freundlichen Aufnahme entgegen sehen, weil es zweien einheimischen Künstlern seine Entstehung verdankte. Die Ausführung verdient lobende Anerkennung.

Die Mitglieder des Hoforchesters haben bis jetzt zwei Abonnementsconcerte veranstaltet, in deren ersterem folgende Tonwerke zu Gehör gelangten: 1) Ouverture zur Oper: „Medea“ von Cherubini; 2) Arie aus der Oper: „der Vampyr“ von Lindpaintner, gesungen von Fräulein Amendt; 3) Elftes Violinconcert von Spohr, vorgetragen von Herrn Tofte aus Kopenhagen; 4) Arie aus der Oper: „Der Postillon von Lonjumeau“ von Adam gesungen von Herrn Curti; 5) Phantasie über Themen aus „Preciosa“ für Flöte von Fürstenau vorgetragen von Herrn Günther; 6) Duett aus der Oper „Jessonda“ von Spohr, gesungen von Fräulein Jenke und Herrn Curti; 7) Concertino für zwei Trompeten von Wernthal, vorgetragen von den Herren Hofmann und Zipf; 8) Achte Symphonie von Spohr. Nur der vorzüglichsten der vorstehenden Productionen werde hier einzeln gedacht. Als solche bezeichnen wir zunächst die der Ouverture von Cherubini und die Symphonie von Spohr. Die Ouverture ist, abgesehen von der dermaligen gelungenen Ausführung derselben und von deren besonderer Be-

ziehung zu der oben genannten Oper, bekanntlich originell, in Betreff des Inhaltes und der Form und überdies durchaus klar und fliessend, wie die meisten der gediegenen Compositionen dieses Meisters, und konnte eben darum auf das Auditorium nur anziehend wirken. Die Symphonie ist bezüglich des ersten und vierten Satzes vorzugsweise wohlthuend in der Totalwirkung, insbesondere, bei aller Reichhaltigkeit der Combinationen, reich an Fluss und fest in Betreff der Verknüpfung der Gedanken und die Instrumentation, gleich wie die Faktur aller Sätze, in Spohr's bekannter Weise vortrefflich. Mit dessen elften Violinconcerte, bekanntlich einem der schwierigsten des Meisters, trat Herr Tofte aus Kopenhagen hervor, der hier unter Spohr's und des Referenten Leitung seine musikalischen Studien macht. Der junge Künstler gab durch diese Production einen erfreulichen Beweis seines schätzbaren Talentes und rühmlichen Fleisses. Sein Spiel zeugte von wohlgebildeter Technik, richtigem musikalischen Verständniss und gutem Geschmack. Herr Günther erfreute uns bei der Ausführung der Fürstenau'schen Phantasie durch eine im Ganzen lobenswerthe Behandlung seines Instrumentes. Leichte Ansprache, Egalität und Weichheit der Töne, bei der Ausführung einfacher, wie auch brillanter Sätze, zeichneten die Production des Künstlers vortheilhaft aus.

Das Programm des zweiten Abonnementsconcertes war folgendes: 1) Ouverture zu dem „Märchen von der schönen Melusina“ von Mendelssohn; 2) Erster Satz des Militär-Concertes für Violine von Lipinsky, vorgetragen von Herrn Kapellmeister Bott; 3) Arie aus der Oper: „Figaro's Hochzeit“ von Mozart, gesungen von Fräulein Amendt; 4) Zweites Concertino für Clarinette von L. Maurer, vorgetragen von Herrn Neff; 5) Lieder mit Pianofortebegleitung von Kücken und Fischer, gesungen von Herrn Hochheimer; 6) Romanesca aus dem 16ten Jahrhundert und Polka, die erstere arrangirt, die letztere componirt für die Violine mit Orchesterbegleitung und beide vorgetragen von Herrn Kapellmeister Bott; 7) Siebente Symphonie von Beethoven. Die werthvollste Production dieses Concertes war die der eben angeführten Symphonie, eines Werkes, das in Betracht der Genialität der Gedanken und der Grossartigkeit der Ausführung, bis jetzt unstreitig unübertroffen dasteht; das, bei aller Fülle des Inhaltes bei allem Reichthum der Combinationen, die höchste Klarheit bewahrt und das Gemüth seltsam und tief ergreift, unwillkürlich und unaufhaltsam mit sich fortreisst. Das Orchester erkannte sichtlich die Grösse und Bedeutung seiner Aufgabe und entledigte sich derselben auf ehrenvolle Weise; sein Bestes gab es in dem ersten und zweiten Symphoniesatze. Auch bei der Ausführung der Ouverture von Mendelssohn leistete das Orchester im Ganzen recht Schätzbares, wenn schon nicht Alles so zart und fliessend, so präcis und geschmackvoll, so charakteristisch gefärbt und fein nuancirt zu Gehör kam, wie es die einzelnen durch seltene Anmuth und leichte Beweglichkeit ausgezeichneten Gestalten des überaus reizenden und mit Rücksicht auf das obenerwähnte Märchen charakteristischen Tongebildes erfordern. Die Solovorträge betreffend, so erfreute uns Herr Kapellmeister Bott durch seine ausgezeichnetes Violinspiel.

War es einerseits die Bravour, welche wir an dem Spiele des Künstlers hochzuschätzen hatten, so fesselte uns andererseits die seltene Zartheit und Innigkeit des Ausdruckes, das feine Nuancirte und Seelenvolle im Vortrag; Bravour entwickelte der Virtuos vornehmlich in dem Concertsatze von Lipinsky und der von ihm selbst componirten Polka. Zartheit und Innigkeit, insbesondere in dem Beben, Schwellen und Abnehmen des Tones, bei der Ausführung der von ihm arrangirten Romanesca aus dem 16ten Jahrhundert. In Betracht, dass Bott übrigens gerade diese beiden zuletzt genannten Stücke schon seit vielen Jahren wiederholt zu Gehör gebracht hat, so wäre es für ihn vortheilhafter und für uns erwünschter gewesen, wenn er nochmals mit etwas Neuem hervorgetreten wäre; er würde sich dadurch in seiner Auffassungs- und Vortragsweise zugleich als vielseitig erwiesen und uns ungleich mehr zu Danke verpflichtet haben.

Herr Neff entfaltete bei der Ausführung des Maurer'schen Concertino für Clarinette die von uns früher schon gewürdigten Vorzüge seines Vortrags; namentlich erfreute uns derselbe durch eine delicate und geschmackvolle Behandlung seines Instrumentes, dem er in jeder Art von Passagen reine, weiche und egale Töne von modificirter Klangfarbe und durchaus edlem Charakter zu entlocken weiss. Seine Auffassung der zwar nicht eben brillanten, aber im Ganzen guten, nur in Betreff einzelner Stellen des Solopartes zu einförmigen Composition war klar und bestimmt und sein Vortrag wohlthuend ansprechend. Wie in dem vorhergehenden, so waren auch in diesem Concerte die Gesangvorträge unbedeutend.

Die hier bestehenden Gesangvereine haben mehrere Concerte zu wohlthätigem Zwecke gegeben. Die bedeutendste Production war die der „Walpurgisnacht“ von Mendelssohn, welche von den Mitgliedern der Singakademie unter Bott's Leitung zu Gehör gelangte. Noch mehr Interesse erregte indess in diesem Concerte der, ausser anderen Productionen, der Aufführung der „Walpurgisnacht vorhergehende Vortrag brillanter Variationen für Violine von David, durch welchen uns Herr Hofmusikus Borghier aus Detmold erfreute. Herr Borghier, ein aus der Spohr'schen Schule hervorgegangener sehr tüchtiger Künstler, hielt sich längere Zeit hier auf, um unter der Leitung des Referenten seine contrapunktischen Studien fortzusetzen; er unterstützte während seines Hierseins auch das Concert des Organisten Herstel, in welchem er ein Andante religioso für Violine von Bott gleichfalls in ausgezeichneter Weise zu Gehör brachte. Die ausserdem bedeutendste Production dieses Concertes war das „Stabat Mater“ von Pergolese. Der Concertgeber führte einige Fugensätze von Bach u. A. aus. Im Uebrigen bietet das hiesige musikalische Leben wenig Bemerkenswerthes. Trios und Quartette gelangen nicht öffentlich, sondern nur in Privatzirkeln, und zwar vorzugsweise im Hause Spohr's zu Gehör, wo der verehrte Meister nur wenigen Kunstfreunden den hohen Genuss seines unvergleichlichen Violinspiels gönnt. Der Referent hält seit Anfang November v. J. allwöchentlich zwei öffentliche Vorlesungen über Musik. Diese möglichst populär gehaltenen und durch den Vortrag von Tonsätzen (mit Hülfe des Pianoforte's und, wo es erforderlich ist, auch anderer Instrumente) erläuterten Vorlesungen, deren Cursus bis Ende März d. J. dauern wird, erstrecken sich über Gegenstände der Theorie, Geschichte und Ästhetik der Tonkunst.

O. Kraushaar.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Ein kleiner Beitrag zu den üblichen „Unterhaltungen" oder „Gesprächen" während den Musik-Aufführungen in den Conzerten kleiner Städte.

Einen ganz eigenthümlichen Anblick gewährt ein kleinstädtisches Conzert-Publikum. Man sieht's den Leuten auf den ersten Blick an, dass sie hier nicht zu Hause sind, dass sie, wenigstens äusserlich auf den von ihnen gewöhnlich betretenen Pfaden sich ausnahmsweise nicht befinden; um so schlagender muss es wirken, wenn die eigentliche Sphäre ihres Thun und Treibens auch im Conzertsaale zum Durchbruch kömmt.

Das äusserlich Bemerktwerdenwollen könnte man namentlich dem weiblichen Geschlechte noch verzeihen, wenn nur die oft gar zu obligaten Aeusserungen mündlichen Austausches, Gespräche genannt, während der musikalischen Aufführungen etwas gedämpft werden könnten, damit wenigstens die, welche, um Musik zu hören, gekommen sind, nicht gestört würden. Und was mag da nicht Alles verhandelt werden! — Man erhält einen Einblick in die lebhaften Gespräche kleinstädtischer Conzert-Besucherinnen aus folgendem Factum, was den grossstädtischen Schwestern unglaublich vorkommen wird, denn, hören und sehen muss man's, um es zu glauben.

Eine „langweilige" Beethoven'sche Symphonie eröffnete in einer kleinen, an einem grossen Strome gelegenen Stadt, gleich der Suppe und dem Rindfleisch bei Mittags-Mahlzeiten, den Reihen der musikalischen Speisekarte, die erst in ihrem zweiten Theile geniessbare „Süssigkeiten" auftischte, während zwei lebhaft im Gespräch begriffene Damen sich schon öfter bedeutungsvoll und freundlichst zugenickt hatten — jedenfalls um ihre sympathisirenden Empfindungen über die Beethoven'sche Musik durch Worte und Blicke auszutauschen —, als merkwürdiger Weise mit einem Ruck das ganze Orchester plötzlich verstummte, (wie denn der griessgrämliche Beethoven seine ganz eigenen Schrullen hat) und während dieser ganz unerwartet eintretenden Pause eine sehr frisch erhobene Frauenstimme tasto solo folgenden originellen Ausruf durch den Saal hin erschallen liess:

„Nein! ich koch' sie (die Fische) mit Bollen!"

Nehmt ein Exempel dran.

Diri.

Cöln. Den 17. Februar wohnten wir in der Gesellschaft „Humorhoidaria" einer Opern-Vorstellung bei: „Die Barden und die Buddel" von Freudenthal (Hof-Musikdirector in Braunschweig) und gestehen mit Vergnügen, dass dieselbe eine höchst gelungene Parodie des modernen Opern-Unsinns genannt werden muss. Die Aufführung war eine vorzügliche und machte ausserordentliche Wirkung. — Die Quodlibets-Oper „Richmodis von der Aducht" von welcher schon früher in dieser Zeitung ausführlich die Rede war, wurde in jüngster Zeit dreimal wiederholt.

Bonn. In einem Conzert, welches ein hiesiger Dilettant am letzten Sonntag veranstaltete, sangen etwa 30 Mitglieder des Cölner Männer-Gesang-Vereins unter Leitung des Herrn Kipper mit grossem Beifall. Auch die bekannten Gebrüder Steinhaus aus Elberfeld erfreuten durch den schönen Gesang von Soloquartetten. Was diesem Conzerte einen besondern Werth verlieh, war der Vortrag eines Trio's für Piano, Violine und Violoncello, von C. J. Brambach, welcher seine Studien an der Rheinischen Musikschule gemacht, und den erfreulichsten Beweis von grossem Talente lieferte.

Berlin. Die vierte Domchor-Soirée, mit welcher am letzten Sonnabend der diesjährige Cyclus sein Ende erreicht, war ganz besonders interessant durch zwei hochragende Werke, von denen das eine — das achtstimmige Credo a capella von Cherubini — hier noch nie zur Aufführung gelangte, das andere — die achtstimmige Motette von Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" — wenigstens so lange nicht, als Referent die hiesigen Conzert-Programme verfolgen konnte. — Von sonstigen musikalischen Ereignissen der vergangenen Woche ist noch die Aufführung des Don Juan zu erwähnen, in welcher Frau Tuczeck die Donna Anna zu allgemeiner Zufriedenheit sang und Frl. Agnes Büry als Zerline ihr Gastspiel beendete. Die Mittel und das Naturell dieser Sängerin, welche für sogenannte erste Partien nicht ausreichen, befähigen sie namentlich zu Soubrettenrollen. Die Zerline ist eben eine solche Rolle, wo es sich nicht um den Ausdruck eines bewegten Innern handelt, wo vielmehr äussere Grazie, leichte Coquetterie, hübscher Stimmklang vollkommen genügen. Frl. Büry besitzt diese Eigenschaften in hohem Grade und das Publikum lohnte mit reichlichem Beifall.

J. Sch.

— Die Aufführung von B. Klein's Dido in der Sing-Akademie hatte das Interesse so sehr in Anspruch genommen, dass der Saal und die Nebenräume vollständig gefüllt waren. Dem Dichter muss zugestanden werden, dass das, wenngleich an jugendlichen Mängeln leidende, doch schon ganz das Gepräge der hohen und tiefen Auffassung des Künstlers tragende Werk, jetzt schon mehr aus einem historischen als absolut künstlerischen Standpunkte aufgefasst werden muss. 35 Jahre sind in der rapiden Entwickelung unserer Zustände eine Kluft, die selbst das grösste Werk, den Gewohnheiten und Forderungen der Gegenwart weit entrücken würde; selbst wenn dasselbe nicht in die Entwickelungs-Anfänge seines Schöpfers fiele. Es entbehrt der Erfahrungen, die Jeder, auch der Begabteste, nur an der Wirklichkeit zu machen im Stande ist; schon wenige Jahre später würde der Comp. Vieles mit ganz anderer Reife behandelt haben, die sich auch in seinen späteren Werken, sowohl in einer unvollendet gebliebenen Oper, als in den beiden grossen Oratorien etc. bestätigt hat. In „Dido" tritt der Stolz, der Welt keine Art der Concession, auch nicht die geringste, zu machen, die gegen das Heiligthum des künstlerischen Bewusstseins wäre, noch zu schroff hervor. Es erzeugt sich der Fehler des Gegentheils; wer sich nicht entgegenkommend anschmiegen will, kann leicht kalt erscheinen auch wo er es nicht ist. Das Werk will sehr achtsam gehört sein, da es nur

mit einfachsten Mitteln wirkt, welche die Contraste nicht grell gegeneinanderstellen. Auch hier bringt die würdige Absicht Mängel mit sich. Trotz alledem werden die Hörer auf Vieles vom seltensten Werthe stossen. *Echo.*

Dresden. Der Nordstern wurde auf unserer Bühne mit einem ungewöhnlichen Beifall gegeben, welcher sowohl dem Werke selbst, als auch der vorzüglichen Aufführung galt. Frln. Jenny Ney, welche man mit allem Recht die beste deutsche Sängerin nennen darf, spielte und sang die Partie der Catharina hinreissend schön; in der Wahnsinns-Scene erwarb sich diese Künstlerin einen unbeschreiblichen Beifallssturm. Die Herren Mitterwurzer als Peter der Grosse und Tichatscheh als Danilowitz waren ganz vorzüglich und trugen zu dem Gelingen des Ganzen wesentlich bei. Unser berühmtes Orchester bewährte sich an jenem Abende im wahren Sinne des Wortes. Meyerbeer wurde nach jedem Akte stürmisch gerufen. Der König berief den Meister nach dem ersten Akte in seine Loge, um demselben die höchste Zufriedenheit auszudrücken und ernannte ihn zum Commandeur des St. Alberts-Orden.

Leipzig. Ferdinand Hiller spielte im 16. Abonnements-Conzert sein fismoll-Conzert und dirigirte die Ouverture zu Phädra. Als Pianist erregte er durch seine Sauberkeit der Technik und geistvolles Benutzen derselben, grossen Beifall. In der Ouverture ist zwar grossartige Intention ersichtlich, jedoch vermisst man Eleganz in Form und Ausdruck und die Durchsichtigkeit, welche sonst Hiller's vorzüglichste Eigenschaften sind. — Frln. Anna Zerr ist wieder abgereist; ein catarrhalisches Unwohlsein ist die Ursache, dass diese gefeierte Künstlerin hier nicht aufgetreten.

Paris. Die einaktige komische Oper „Miss Fauvette" von Victor Massé, welche am 13. Februar zum ersten Mal gegeben wurde, hat sehr gefallen. Mad. Stoltz wird nächste Woche die Fides im Propheten singen. — Halevy's Oper „Die Jüdin" wird ganz neu scenirt und Sophie Cruvelli die Partie der Rachel singen. — „Der Nordstern" von Meyerbeer ist bereits hundert Mal zur Aufführung gekommen. — Alfred Jaell ist hier eingetroffen und wird in den nächsten Tagen sein erstes Conzert geben. — Ein junger Violinspieler Vincenzo Sighicello, welcher in Italien einen grossen Ruf erlangt hat, wird hier auftreten.

Das Comité für die hinterlassene Familie des Capellmeisters Fr. Schneider hat Rechnung über diese Angelegenheit erlassen, welche wir den Lesern der „Rheinischen Musikzeitung" nicht vorenthalten wollen. Die Einnahme beträgt im Ganzen 1773 Thlr. 7 Sgr. 6 Pfg. Unter den Gebern befinden sich die Herren F. Hofmeister in Leipzig, Dietze in Anclam, Brüggemann in Aachen, Dürrner in Edinburg, Rettich in Rosenhagen, Hamilton in Edinburg, Gelbke in Petersburg, Dr. Bruggen in Heidelberg, Gabain in Hamburg, Fröhlich in Würzburg und die Damen de Marées in Raguhn und von Thile in Athen. Conzert-Einnahmen erfolgten aus Köthen, Duisburg, Leipzig, Dessau, Ballenstedt, Hamburg, Liegnitz, Seehausen, Halle, Mainz. Von Vereinen erfolgten Beiträge aus Magdeburg, Trier, Chemnitz und Rotterdam.

Brüssel. Henry Litolff, welcher von seiner Krankheit vollkommen hergestellt ist, hat eine neue Ouverture über die belgische Nationalhymne componirt, und dem Könige der Belgier gewidmet. Bei der ersten Aufführung musste dieselbe auf stürmisches Verlangen wiederholt werden.

— Am 8. Februar hat die Classe der schönen Wissenschaften der belgischen Akademie nach einer heftigen Discussion sich dahin entschieden, dass Ermunterungs-Prämien den Opern-Componisten, deren Werke zur Aufführung kommen, zugestanden werden sollen, aber keine Prämien den Verfassern dramatischer Werke. Ein Hauptpreis für dramatische Compositionen soll alle fünf Jahre vertheilt werden, wie der für die Wissenschaften und die Literatur durch königlichen Beschluss vom 6. Juli 1851 schon bestehende.

Rundschau.

Das Niederrheinische Musikfest wird in diesem Jahre in Düsseldorf unter Leitung Ferdinand Hiller's stattfinden.

Schindelmeisser in Darmstadt hat eine Sinfonie „Die Mondnacht auf stillem Wasser" componirt.

Dem Vernehmen nach wird Joachim seine Stellung als Hof-Capellmeister in Hannover nicht verlassen.

Ferdinand Hiller ist in Leipzig angekommen und wird dort einige Wochen verweilen.

Verdi hat schon wieder eine neue Oper „Der Gefangene von Chilon" componirt.

Frau Nissen-Salomon hat in mehreren Conzerten in Hamburg, Bremen und Oldenburg mit grossem Beifall gesungen; in letzterer Stadt wurde die Künstlerin auch zu einem Hof-Conzerte eingeladen und fand in demselben ebenfalls die ihr gebührende Anerkennung.

Berlioz ist in Weimar eingetroffen, um seine neue Composition „Le Retour à la Vie" aufzuführen: von dort reist derselbe nach Gotha und Leipzig und wird in den ersten Tagen des nächsten Monats nach Paris zurückkehren.

Roger gastirt in Cracau und begibt sich von dort nach Warschau.

Schuihoff hat mit ausgezeichnetem Erfolge in Magdeburg zwei Conzerte gegeben und wird nach Rückkehr von Hamburg, noch einmal in Berlin auftreten.

Der Hof-Kirchen-Musik-Direktor Naumann in Berlin gibt bei dem Hof-Musikalienhändler Bock eine Sammlung derjenigen componirten Psalmen heraus, welche von dem Berliner Domchor bei dem Gottesdienste in der Hof-Domkirche abwechselnd vorgetragen werden. Die Zahl derselben dürfte sich auf einige 80 belaufen.

Thalberg gab in Neapel ein Conzert zum Besten der Armen.

Die Direktion des neuen Theaters in New-York macht mit Weber's Freischütz brillante Geschäfte; bei jeder Vorstellung ist das Haus in allen Räumen überfüllt.

In Stockholm wurde eine neue dreiaktige Oper „Violetta" vom Musikdirektor Behrens aus Hamburg aufgeführt.

Der Prophet von Meyerbeer findet in Florenz ungeheuern Beifall.

In Darmstadt, Wien und Erfurt wird „Der Nordstern" einstudirt.

Ole Bull, welcher seine Colonie verlassen, befindet sich jetzt in New-York, wo er ein lyrisches Theater zu gründen beabsichtigt. In dem Programm, welches derselbe veröffentlicht, setzt er einen Preis von 1000 Dollars auf eine grosse Oper aus, deren Sujet der Geschichte Amerika's entlehnt. Nur amerikanische Componisten können concurriren.

Ein Magistrats-Mitglied in Berlin beabsichtigte eine Virtuosensteuer anstatt der Brennholzsteuer zu beantragen. Die Einsicht in die von den Virtuosen (mit Ausnahme von Roger, Vivier, Clara Schumann und Joachim) geleisteten Zuschüssen zu den Conzertkosten veranlasste den Plan aufzugeben.

Der General-Intentant von Hülsen in Berlin hat eine Bekanntmachung erlassen, in welcher das Publikum ersucht wird, die Mitglieder des recitirenden Schauspiels bei offener Scene nicht mehr hervorzurufen, da der Beifall während der Scene und nach dem Fallen der Gardine genügende Beweise von Zufriedenheit mit den Leistungen der Künstler wären.

Henriette Sontag's Leiche wird in Hamburg aus Veracrus erwartet und im Kloster Neuburg (Sachsen) beigesetzt.

Wilhelmine Clauss gab in Wien ihr zweites Conzert und bekräftigte die Erfolge, welche sie bei ihrem ersten Auftreten errungen.

Reissiger führte in Berlin sein Oratorium „David" ohne Beifall auf.

Jenny Lind, welche in Hamburg vier Conzerte gegeben, geht nach Bremen und von dort nach Holland. In ihrem letzten Conzerte sang sie Chopin'sche „Mazurken" ohne den erwarteten Eindruck hervorzubringen.

In Magdeburg bezaubert Herr Damrosch durch sein seelenvolles Violinspiel alle Herzen. Derselbe ist Mediziner, hat promovirt und ist am Ziele seines Studiums zu dem Entschlusse gekommen, das Leben eines Künstlers dem Berufe eines Arztes vorzuziehen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 9. **Cöln, den 3. März 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Thibaut's Klage.

Die Klage über den Verfall in der Musik, welche der hochwürdige Herr Geheime Hofrath und Professor Anton Friedrich Justus Thibaut zu Heidelberg unter dem Titel „Ueber Reinheit der Tonkunst" vor nunmehr 30 Jahren in die Welt sendete, war zwar wohlgemeint, aber — mit aller Hochachtung gesagt — nicht ganz ohne Einseitigkeit und bis hieher jedenfalls vergeblich. Denn in allen Dingen, welche der Mensch unmittelbar aus seinem Geiste heraus erzeugt, folgt er zunächst — so ist hier der Gang der Sache — einem angeborenen Drange nach Schaffen und im Schaffen Regeln der blosen Erfahrung. Was er so hervorbringt ist ganz das Product des jeweiligen Bildungsstandes seiner individuellen geistigen Vermögen, seiner Neigungen und Anschauungen und der äussern Verhältnisse welche eben auf jene einwirken. So schafften auch die, welche den Drang in sich fühlten, auch nach Thibauts Klageruf, jeder in seiner Weise, wie er eben nicht anders konnte. Hält er auch allenfalls die Klage für nicht ganz unbegründet, so bezog er sie doch nicht auf seine Leistungen. — Die Musik ist ganz gewiss die reinste und geliebteste Tochter des Himmels, und wird in der vollen Unschuld ihres Wesens, welches Thibaut meint, nur erkannt von Solchen, welche selbst reines Herzens sind. Aber nach Zeit und Verhältnissen sind die Begriffe der schaffenden Tonmeister von Keuschheit und Reinheit verschieden gewesen. Es konnten also auf Palestrina und ähnliche Geister auch Leute kommen, welche die keusche Muse zwangen, zu Orgien aufzuspielen.

Auch das lässt sich nicht einwenden, dass Klagen jener Art wenigstens das grosse Publikum hätten aufklären, und „unreiner" Musik die Hörer entziehen sollen. Denn wenn man von etwaigen Texten absieht, an welchen Zeichen soll die grosse Menge erkennen, ob eine Musik ohne Worte in Thibauts Sinne mehr oder weniger rein sei? Wohlgefallen oder Missbehagen der gemeinen Hörer können unmöglich die zuständigen Richter sein sollen; ihr Geschmack hat sich ja grossen Theils erst an denjenigen gebildet, welche von der Anklage betroffen werden.

Unter der allgemeinen Menschheit wird niemals eine gleiche Tugendhaftigkeit und, um von der Musik zu reden, eine gleiche Ansicht über Reinheit dieser Kunst stattfinden, und selbst unter den auserwähltern Hörern blieb Thibauts Klage so lange ohne wesentliche Wirkung, als dieselben überhaupt in keiner irgend ausreichenden Weise von den Grundsatzen Kenntniss hatten, nach denen die Musik zu Stande kommt und der Tondichter — sich in Vielem selbst unbewusst — schafft.

Das Alles hat der erleuchtete Mann ,Thibaut, so gut wie wir eingesehen, und so empfahl er, unter andern Mitteln zum Aufhalten des Verfalls in der Musik, auch das Studium der Theorie derselben. Mit vollem Recht! nur will sein Rath verstanden sein, und wir wollen jetzt die Bedeutung desselben kurz näher erörtern. Wir dürfen diess zu thun versuchen, nachdem wir diesem, für die Bildung unter dem Menschengeschlechte so wichtigen Gegenstande bei anderer Gelegenheit ein tieferes Nachdenken gewidmet und daraus über die Zukunft der Musik eine sehr bestimmte Ansicht gewonnen haben, die freilich weit abweicht von dem, was jetzt von Einigen als Musik der Zukunft bezeichnet und sogar schon vorgewiesen wird.

Unsere Betrachtung dreht sich um die kleine Frage: Welche Wechselwirkung kann und muss zwischen der Theorie und Praxis der Musik stattfinden?

Die Theorie forscht nach dem Geheimnisse der Praxis; beide sind an sich gleichberechtigte Schwestern, die Töchter eines und desselben Menschengeistes, als Erzeugers. Nur ist die Praxis die ältere und die Theorie die um Vieles jüngere Schwester. Weil jene, wie schon bemerkt, einem angebornen Drange des Schaffens folgt, so eilt sie auf den Sätzen der Erfahrung mit einem sehr festen Schritte unaufhaltsam vorwärts. Die guten Lehren, welche ihr, nach dem Gebrauche der jüngern Geschwister, die Theorie nachruft, hört sie, wenn sie gefällig ist, mit an, oft aber auch nicht. Sie macht es aber schliesslich doch wie sie will. Allein dieser Gang der Sache hat seine Grenzen; „vis consilii expers mole ruit sua". An diesem Punkte ist unsere praktische Musik angekommen.

Das Wesen der Tonsprache gestaltet sich aus drei, unter sich bestimmt unterschiedenen, Elementen: a) durch die Melodie und Harmonie, b) durch den Takt und die Gliederung der Zeiten im Takte das Metrum, endlich c) durch die Betonung (den freien und gebundenen Rhythmus). In und mit diesen Elementen bildet der Menschengeist nach den obersten Gesetzen seines Denkens einfache und zusammengesetzte musikalische Sätze und schliesslich den grossen (ausgeführten) Satz, welcher der künstlich gearbeiteten Rede, der Wortsprache ähnlich ist. Diese Elemente sind die innern Mittel des Zustandekommens der Musik. Die äussern Mittel bestehen aus den verschiedenen Instrumenten, durch welche die Musik in die Erscheinung tritt.

So lange nun — und das war unser Zustand an 30 Jahre nach Thibauts Klage — keine Theorie die gesammten harmonischen Formen mit mathematischer Gewissheit und Vollständigkeit nachwies, zu welchen sich nach der Beschaffenheit unserer Tonleiter deren Töne verbunden, so lange sogar berufene Lehrer der Musik zwischen Metrum und Rhythmus nicht zu unterscheiden verstanden und ihre Sätze auch nur an selbstgemachten Beispielen zeigten, so lange von dem logischen Gesetze des Satzbaues in der Musik auch nicht im Entferntesten die Rede war, und man das Schaffen des grossen Satzes nur als „Ausspinnen von Motiven" zu bezeichnen verstand, wie hätte da die Praxis sich bewogen ja genöthigt sehen sollen, auf die Lehren einer solchen Theorie zu hören? Jene Elemente der Musik wurzeln in dem Menschengeiste als Urgesetze seiner Einrichtung. Eben darum werden sie von den Praktikern nach einem innern Zwange auch ohne klares Erkennen befolgt. Man muss ihnen diese ihre Gesetze erst klar zeigen und nachweisen können, wenn sie solche anerkennen sollen. Und da nun das Geheimniss des Schaffens der Praktiker in der Fähigkeit besteht, aus dem (in der Tonleiter) dem Metrum und Rhythmus unabänderlich gegebenen Materiale immer neue Formen zu finden, wie konnte denn der Componist zum Finden von Neuem aus einer Theorie gelangen, welche gar nicht im Stande war, auch nur einen Theil dessen vor Augen zu legen, was sich aus den Tönen der gegebenen Scala combiniren lässt, geschweige was durch Combination zwischen Scala Metrum und Rhythmus gefunden wird? Das gibt einen in Ewigkeit unerschöpflichen Reichthum (vergl. die Grundverhältnisse der Musik. Leipzig bei Bernh Tauchnitz, S. 168.), aber wer konnte sich desselben bewusst sein und ihn beliebig fassen, wenn ihm blos die bisher bekannten Generalbasslehren, Musikschulen u. d. m. den Faden reichen sollten? Es ist ein wahrhaft kindischer Zustand der Theorie, wenn sie glaubt, mit dem Dreiklange oder dem Septimmenaccorde, oder irgend einer andern Form der Accorde das grosse Ganze der Tonsprache erklären zu können, und doch muss man sich so etwas noch zur Stunde sagen lassen! Da konnte freilich bei der grossen Menge von einem Verständnisse der Musik nicht die Rede sein, und blos ein solcher Zustand der Lehre macht es erklärlich wenn heute ein Theil der schaffenden Musiker über Erschöpfung von Mitteln und Formen der Musik klagt und eine ins Unendliche gewachsene Menge den Geist der Musik in den Fingern sucht. Gelänge es, die Begabung Jener und den Fleiss Dieser auf die Ueberzeugung von der Unerschöpflichkeit der Musik bald hinzuleiten, so wird sich um so schneller thatsächlich zeigen, dass Thibaut bei seiner Empfehlung der Theorie recht hatte, und die Zukunft der Musik werden muss, wie wir jetzt hier voraussagen. Es kann nicht von einer Lehre die Rede sein, welche sich herausnehmen will, zu zeigen, wie die Praxis schaffen solle. Die Freiheit des Schaffens ist das ewige Vorrecht des Geistes, der nur durch die Mittel gebunden sein kann. Es hat also die Theorie, welche ihre Bestimmung versteht, blos nachzuweisen:

> welches Gebrauches die innern Mittel fähig sind,

ferner,

> dass die bisherigen Meister auch nur diese Mittel hatten und keinen andern Gebrauch davon haben machen können,

endlich

> wie sich erfahrungsmässig die bisher bekannten äussern Mittel gebrauchen lassen.

Nach dem erschöpfenden Nachweise dieser Dinge kann das Verständniss des Vorhandenen Gemeingut werden. Denn darin liegt das Wesen des Verstehens, dass man ermessen kann, was der Gedanke einer Sache und sein

Zweck sei, und wie innere und äussere Mittel, zur Erreichung des Zweckes in Anwendung gebracht worden seien. Man muss das, was sich als Einheit in der Erscheinung darstellt, im Geiste beliebig und mit Bewusstsein zerlegen und einzeln wie im Ganzen betrachten können.

Danach gliedert sich eine solche Theorie, welche dieses Verständniss vermittelt, so: 1) sie tritt zunächst als Fundamentallehre, Lehre von den Grundgesetzen aller und jeder Musik oder aller und jeder Verhältnisse ihres Zustandekommens im Allgemeinen auf, sodann 2) wird sie zur Compositionslehre, indem sie zeigt: wie aus den Grundverhältnissen der Musik die Sprache durch Töne als ein ästhetisches Erzeugniss — ein- und mehrstimmig — hervorgeht. Da ist also die Rede von der schönen Bildung einfacher und zusammengesetzter Sätze bis zum grossen Satze z. B. in der Symphonie, und vielen von der schönen Bildung der Sätze für bestimmte Zwecke und in bestimmte Formen nach den vorhandenen schönsten Mustern. Den Schlussstein des Systems der Musiklehre bildete die Lehre von den Instrumenten und die Schulen, indem diese zeigen, wie die Meister bisher mit den vorhandenen äussern Mitteln ihren Gedanken den besten Ausdruck geben, und wie jedes Instrument für die allgemeinen und besonderen Zwecke am Besten gebraucht werde. Nun erst lernt an einer solchen Theorie auch die Praxis. Dieselbe verschmäht nunmehr das Nachtreten auf allzubegangenen Wegen und bahnt mit den ihr insgesammt bekannten Mitteln neue Wege für den ihr angeborenen Schaffensdrang.

Indem wir aber das geistige Feld für die Theorie der Musik klar überschauen und abgesteckt vor uns sehen, wird die nächste Zukunft voraussichtlich den besonders fleissigen Anbau desselben erleben, nachdem mit der Fundamentallehre in dem oben erwähnten Werke der Anfang gemacht ist. Wir haben dafür eine mathematische Ueberzeugung, weil die Art, wie in der Grammatik der Wortsprache, aufgestellten Formen durch Combiniren gefunden sind, und der Musiker oder Mathematiker nicht lebt, welcher aus den nemlichen Elementen noch andere Gestaltungen organisch entwickeln und herausfinden könnte.

Wir sehen ferner, wie das allgemeine logische Gesetz des menschlichen Denkens auch das musikalische Denken durchdringt, mögen nun die Sätze der Musik einstimmig oder in welcher Art von Contrapunct auftreten. Und da die ganze Fundamentallehre auf unendlich einfachen Gesetzen beruht, so schliessen wir weiter, dass sie von denen, welche die Zwecke der Musik als Mittel zur humanen Bildung fördern, in die allgemeinen Bildungsanstalten eingeführt werden wird, in welchen dann der Schüler nicht nur Musik wirklich verstehen, sondern auch selbst zu einem gewissen Theile richtig und mit Bewusstsein niederschreiben und ausüben lernt. So gewinnen aber die blos zur Bildung von Musikern bestimmten Anstalten eine unendlich höhere Bedeutung, als unsere bisherigen Conservatorien erreichen konnten, so lange sie neben der bisherigen Theorie der Musik in der Hauptsache nur das Virtuosenthum und allenfalls diese oder jene neuere Sprache lehrten.

Denn wenn die allgemeine Bildung im Volke die Elemente der Musik so genau als die kennt, welche sich blos der letztern widmen, so wird man den Unterricht auf der speciellen Musikschule hinsichtlich der Fingerfertigkeit vielleicht etwas mässigen aber dem Geiste dafür um so mehr anmuthen. Darauf kommt es alsdann an, dass man die Schüler in den allgemeinen Gesetzen der Mathematik und des richtigen und schönen Denkens und Bildens unterweist, und sorgt, dass grosse Ideen in die Köpfe der jungen Künstler kommen, weil sie dann um so leichter neue Formen finden und grossen Gedanken einen treffenden und schönen Ausdruck geben können. Blos so können sie sich über die Masse erheben.

Wenn sich die Wissenschaft zunächst der Compositionslehre in unserem Sinne annimmt, dann wird die Praxis im Laufen anhalten, mit der Theorie schwesterlich Arm in Arm gehen, und Thibauts Klage verstummen. Es kommt ein anderer Geist in die Sache.

J. N. D.

Aus München.

Den 9. Februar.

Noch im Rückstande mit einigen Berichten über Concerte der vorjährigen Saison wollen wir uns bemühen, dieselben so kurz als nur immer möglich zu berühren, um auf die Tages-Ereignisse übergehen zu können.

Das dritte Abonnements-Concert brachte Haydn's reizende *B*-Sinfonie, so wie dessen Cantate „Ariadne auf Naxos" recht gelungen vorgetragen von Frln. Lenz. Die Variationen aus Mozart's *A dur*-Quartett in zehnfacher Besetzung gab den Repräsentanten der Streichinstrumente reichliche Gelegenheit, ihre Vortrefflichkeit in corpore zu zeigen und ihr kaum hörbares Pianissimo so wie ihr kräftiges Fortissimo zu entfalten.

Bedauern können wir nur, dass nicht gleiche Sorgfalt auf die Zwischenschattirungen, wir meinen die Crescendos und Decrescen-

dos, verwendet wird und das zarteste *PP* in das lärmendste *FF* so urplötzlich und unvorbereitet übergeht, dass die Gehörsorgane oft auf das Empfindlichste berührt werden. Man wird uns einwenden: der Componist verlangt es, oder es macht so mehr Effect. Wir erlauben uns aber zu bemerken: Nicht Alles, was Effect macht, ist schön und sogar oft der wahren Kunst ganz widerstrebend und dann gebraucht der Tonsetzer derlei Forte- oder Piano-Stellen mit Mässigung und gewiss äusserst selten, um eben den dadurch beabsichtigten Effect nicht selbst abzuschwächen. Hingegen durch Crescendos und Decrescendos, wenn das zarteste *PP* nach und nach anschwillt und endlich zu einem donnernden *FF* sich gestaltet und so umgekehrt, erhält jedes Tongemälde Reiz und Abwechselung, Licht und Schatten. Ein meisterhaft ausgeführtes Crescendo und Decrescendo gehört zu den Haupt-Erfordernissen und Schönheiten eines grossen und gut geschulten Orchesters und doppelte Rüge verdient dasselbe, wenn es, im Ganzen trefflich, versäumt bei jeder Gelegenheit es auch zu beweisen.

Doch wir kommen zu weit ab von unserm Vorhaben, wenden wir uns also eiligst zu den Damen Diez, Schwarzbach und Lenz, welche das auf der Bühne hier schon lang nicht gehörte Terzett aus Rossini's Tell (4. Akt) gut vortrugen, sich aber doch nicht viel Beifall erringen konnten. Den Schluss bildete Cherubini's geist- und kraftvolle Ouverture zur „Medea".

Eröffnet wurde das vierte *A. C.* mit einer Sinfonie von Esser, ein ehemaliger Schüler Lachner's und jetzt Capellmeister im Hof-Operntheater zu Wien. Wenn wir auch denen nicht beipflichten können, welche das Werk als etwas Ausgezeichnetes, Ausserordentliches anerkannt wissen wollen, so gestehen wir gerne zu, dass die Sinfonie sich als eine höchst schätzenswerthe Arbeit eines Mannes gerirt, welcher es versteht zwar nicht neue aber sehr hübsche und mitunter über das Gewöhnliche ragende Ideen, Motive musterhaft zu verarbeiten, geistreich zu instrumentiren und mit manch recht pikanten Effektstellen auszustatten. Von den vier Sätzen müssen wir besonders das Andante hervorheben. Die sorgfältige Ausführung der Sinfonie würde ihrem Schöpfer grosse Freude bereitet haben. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war glänzend.

Die zweite Abtheilung bildeten Spohr's Quartett-Concert für zwei Violinen, Viola und Cello recht rein und korrect gespielt von den Herren H. Lauterbach, Kahl, Ed. Moralt und Möller, Händels Arie aus „Axis und Galathe" sehr schön gesungen von Frau Dietz und eine Ouverture des Altmeisters Bach. — Am Weihnachtstage hörten wir Haydn's ewig frische Meisterschöpfung „die Jahreszeiten". Ein düsterer Stern regierte an jenem Abend: Besetzung, Ausführung waren höchst mangelhaft. Frau Diez, höchst schätzbare in den ihrer Stimme und Individualität zusagenden Partien, reicht als „Hanne" mit ihren Kräften nicht aus. Manches wie z. B. das Duett mit Lukas „Ihr Herrchen süss und fein" gelang ihr recht gut, doch das Meiste ging verloren. — Herr Kindermann, Simon, der Bariton eine tiefe Basspartie. Dessenungeachtet leistete Herr Kindermann sein Möglichstes. Wenn er nur die Bühne vom Concertsaale mehr scheiden wollte. Herr Young, Lukas. Wo sollen wir anfangen zu tadeln, wo aufhören? Wir sparen uns Herrn Young als Oratorium- und Theater-Sänger für ein Andermal auf; ihm kommen wir noch immer zu bald. Wir bedauerten an jenem Abend nur den G. M. D. Herrn Lachner, der sich alle erdenkliche Mühe gab, das Ganze zusammenzuhalten, doch vergebens.

Die Oper bot seit Neujahr sehr wenig Erfreuliches. Krankheiten, grösstentheils mangelhafte Besetzung, eigentlich Mangel an guten Sängern und Sängerinnen die Ursache davon. Der Intendant versteht das Publikum mürbe zu machen. Was noch vor zwei Jahren ausgelacht oder ausgezischt worden wäre, wird jetzt applaudirt. Doch darüber ein Andersmal, unser Brief wurde ja ohnehin schon zu lang. Schliesslich nur noch das für die nach dem Carneval stattfindenden Abonnements Concerte entworfenen Repertoire: Erstes A. C. Mendelssohn's Walpurgis-Nacht, 2. Akt aus Gluck's Orpheus und Chor von Bach. — Zweites A. C. Sinfonie in C. von Franz Schubert, Arie aus „Axis und Galathe" von Händel, Spohrs Gesangsscene für die Violine, Buffo Duett von Cimarosa und Faniska-Ouverture von Cherubini. Drittes A. C. B. Sinfonie von Haydn, Sopran-Arie von Paer, Octett von Mozart, Terzett von Cimarosa und Mendelssohn's Hebriden-Ouverture. Viertes A. C. Preisssinfonie von Ulrich, Tenor-Arie von Paer, Quintett von Mozart, Ständchen von Schubert und Samori-Ouverture von Vogler. *14.*

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Henri Wieniawski. Le Carneval Russe. Improvisations et Variations humoristiques sur l'air National Russe populaire „Po ulicy mastovay" pour le Violon avec accompagnement de Piano. op. 11. Leipzig, Kistner. 25 Sgr

Obwohl mit vielem Humor gehalten, glauben wir dieses Werk in rein musikalischer Beziehung doch eines der am wenigst bedeutenden des genialen Componisten, und halten nicht dafür, dass es je das Glück machen werde wie sein Namensvetter „Le Carneval de Venise" da ihm gewissermassen auch die Berechtigung zu obigem Titel abgeht.

L. Norman. 5 Tonbilder im Zusammenhange für Pianoforte und Violine. op. 6. Leipzig, Kistner. 1½ Thlr.

Tonbilder haben immer etwas Anziehendes, wenn sie wirklich solche sind. Vorliegendes Werk hat durch seinen innern Gehalt, durch seine zarte Haltung, durch die Seele, die ihm innewohnt, vollen Anspruch auf diese Bezeichnung; die Violinstimme ist überall ruhig, ohne Absprünge, edel und erfordert nicht grosse Technik, aber um so sicherere, prägnantere Ausführung und vermählt sich innig mit dem ziemlich selbständig gehaltenen Accompagnement.

Wir können diese Tonbilder als eine Musterarbeit dieser Gattung bezeichnen und wünschen ihnen von Herzen, dass sie recht häufig erklingen mögen.

C. Ed. Pathe. Grand Galop romantique pour le Piano à 4 Mains. op. 14. Cöln, Schloss. 12½ Sgr.

Liegt über dem gewöhnlichen Galoppadenstyl, ohne dass er seinen Charakter als Galopp verliere, und ist schon deshalb empfehlenswerth; zugleich schwungreich und angenehm.

Die Melodien des deutschen Evangelischen Kirchengesangbuchs in 4stimmigem Satze für Orgel und für Chorgesang. Aus Auftrag der deutschen ev. Kirchenconferenz zu Eisenach bearbeitet von G. Freiherrn von Tucher, J. Faisst und J. Jahn. Stuttgart, Metzler'sche Buchhandlung. 1854.

Es war ein schönes und grosses Unternehmen, durch Anlage eines allgemeinen deutschen ev. Kirchen-Gesangbuches auf eine Einheit in dem Gesammtkirchgesange anzustreben, und oben genannte Arbeiter haben den ihnen gewordenen Auftrag mit aller Umsicht und Gewissenhaftigkeit ausgeführt. Die Melodien sind 1) wieder in ihrer ursprünglichen Reinheit und Rhytmik gegeben, 2) gut ausgewählt, 3) so harmonisirt, dass sie doppeltem Zwecke zu dienen vermögen, dem der Orgelbegleitung und dem des 4stimmigen Chorgesanges, 4) in der Folge praktisch angeordnet, 5) in der Ausarbeitung ihrer Tonsätze streng kirchlich gehalten bei gleichzeitiger Berücksichtigung des jetzigen Standpunktes der Harmonik, 6) in der Führung ihrer begleitenden Stimmen nicht zu schwierig und frei von allen barocken Tonfällen gehalten.

Was indess den gänzlichen Ausfall der Taktzeichen anbelangt, ausgenommen die, welche die Cäsuren bedingen, so sind wir mit den Herrn Bearbeitern nicht gleicher Ansicht, welche glauben, dass jene in ihrem regelmässigen Wiederkehr den eigenthümlichen wechselnden Rhytmus mancher Melodien auf eine die Auffassung beeinträchtigenden Weise zerschneiden würden; wir im Gegentheil halten die Taktstriche zur bequemern Uebersicht für unbedingt nothwendig; wenn eine „taktmässige Einrichtung zu Grunde liegen soll," warum diese auch nicht dem Auge klarer vorführen?

Der dem Werke beigefügte Anhang 1) Verzeichniss der Melodien nach Versmassen, 2) nach ihrem Ursprung, 3) deren Erfinder 4) das Verzeichniss der Tonsätze, deren Harmonisirungen bei einzelnen Tonsätzen zu Grunde gelegt sind, ist sowohl in wissenschaftlicher wie praktischer Rücksicht von grosser Bedeutung.

Es liegt somit nun der Wunsch sehr nahe, dass vorliegendes Choralbuch auch eine seinem Zwecke entsprechende allgemeine Einführung erleide. *11*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Herr Schreiber, früher Mitglied des hiesigen Orchester, ist in New-York aufgetreten und machte durch seine herrlichen Leistungen auf dem Cornet-à-piston wahres Furore. — Am 23. Februar trat Herr Carl Simons, ein Schüler des Herrn Reinthaler, als Belisar auf und bekundete ein schönes dramatisches Talent; seine Stimme liess zwar an Kraft zu wünschen übrig, doch darf man nicht verkennen, dass durch die leicht zu entschuldigende Angst, eine vollständige Beherrschung der Mittel unmöglich war.

In dieser Woche hörten wir „Don Juan" und „Tannhäuser" zwei Vorstellungen, welche sehr mittelmässig ausfielen. Wenn auch die Damen Johannsen (Donna Anna) und Günther (Elvira u: Elisabeth) und Herr Becker (Don Juan und Wolfram von Eschenbach) sich wie immer bemühten, ihre Partien zur vollen Geltung zu bringen und den Beifall des Publikums in hohem Grade empfingen, so muss von allen übrigen Mitwirkenden gesagt werden, dass sie nirgendwo das Niveau der Mitelmässigkeit überschritten. — Die Oper ist am 27 Februar nach Antwerpen gereist und wird vielleicht im Mai hierher zurückkehren, um Meyerbeer's Nordstern zur Aufführung zu bringen.

Die Geschwister Virginie und Caroline Ferni gaben in dieser Woche zwei sehr schlecht besuchte Concerte im Theater und erwiesen sich als Violinspielerinnen mit bedeutender Technik, welche namentlich durch ihr geschicktes Zusammenspiel überall Aufsehen machen werden.

Bonn. Das dritte und vierte Abonnements-Concert haben in sehr befriedigender Weise stattgefunden. In dem ersteren wurde aufgeführt: Ouverture von Beethoven, op. 115; Motetten für Frauenchor und Orgel von Mendelssohn; Frühlings-Phantasie von Gade und die siebente Symphonie von Beethoven. Das letztere brachte Händels Oratorium „Belsazar", welches seit einer Reihe von Jahren hier nicht gehört worden war.

Coblenz. Das Benefiz-Concert unseres verehrten Musikdirectors C. Lenz, welches vorige Woche stattfand, war das glänzendste der ganzen Saison und nicht allein durch das vortreffliche Programm, sondern auch der in jeder Beziehung gelungenen Aufführung wegen. — Beethovens Neunte Symphonie eröffnete den Reigen und riss alle Zuhörer zur Bewunderung hin; man las in allen Gesichtern die wahre Andacht, welche dieses gewaltige Tongemälde hervorrief. Wir dürfen behaupten, dass dieses Werk hier noch niemals in so vollendeter Weise zu Gehör gebracht wurde. Herr Ernst Koch aus Cöln sang zwei Lieder v Dorn und Franz Schubert mit tiefer Empfindung und künstlerischer Vollendung. Herr Koch versteht es, die Herzen der Hörer zu rühren, ohne auch nur im geringsten nach Effect zu haschen Den Schluss des Concertes bildete „Tasso in Sorrent" Lyrische Scenen für Soli, Chor, und Orchester von Carl Müller, ein Werk, welches an jenem Abend hier zum erstenmal zur Aufführung kam und mit Recht grossen Beifall fand. Die Lieblichkeit der Melodien die herrlichen und charakteristischen Chöre, gehoben von einer glänzenden, doch niemals überladenen Instrumentation, geben den Beweis, dass der Componist zu den tüchtigsten der jetzigen Zeit gezählt werden muss, ja in mancher Beziehung Vorzüge besitzt, welche sich nur noch auf wenig Andere anwenden lassen Wir verstehen hierunter zunächst die Klarheit des Ausdruckes, wie man sie in den Werken Mendelssohns findet, ohne dass wir auch irgendwie behaupten dürfen, Müller habe die Manier desselben nachgeahmt. Wir sind überzeugt, dass „Tasso in Sorrent" überall gefallen wird. Die Partie des Tasso sang Herr Koch mit grosser Bravour; die andern Solo-Partien wurden von Dilletanten recht brav vorgetragen. Ihre K. Hoh. die Frau Prinzessin von Preussen beehrten das Concert mit ihrer Gegenwart und dankte am Schluss desselben Herrn Lenz für den genussreichen Abend — *u* —

Weimar. Das Hofconcert, welches am 17. Februar unter Berlioz Leitung stattfand, war ein glänzendes; Liszt, welchen man in letzter Zeit so selten hörte, spielte ein grosses und an Schönheiten sehr reiches Concert eigner Composition mit wunderbar schönem Ausdruck. Ausserdem hörten wir folgende Compositionen von Berlioz: das Fest aus Romeo und Julie; La Captive

von Frl. Genas vorzüglich vorgetragen; Die Scene der Sylphen aus Faust; das Trio mit Chor aus Benvenuto Cellini. — Berlioz gibt noch ein grosses Concert im Theater, in welchem er 3 seiner Werke vollständig zur Aufführung zu bringen beabsichtigt: Das Oratorium die Kindheit Christi; die Episode aus dem Leben eines Künstlers; Symphonie in fünf Sätzen und „le retour à la vie" lyrisches Monodrama. Viele auswärtige Künstler haben ihre Mitwirkung zu diesem grossen Concerte zugesagt.

Warendorf. Am 16 d. M. veranstaltete Herr Michálek, Musik und Gesanglehrer am hiesigen Pensionate der Soeur du sacré coeur zum Besten des Frauen-Vereins ein Vocal-Concert. Etwa 60 Gymnasiasten nebst einigen hiesigen Musikfreunden führten unter der Leitung des Herrn Michálek 14 Piecen auf. Chöre wechselten mit Soli, Duette und Quartette in einer sehr anziehenden Weise ab und wurden auch fast alle mit grosser Präcision und geistiger Auffassung vorgetragen, so verdienen noch besonders „Gregoriusfest„ 4st. Chor v. C. Karow, „Sopran u. Contralt" (oder die Rivalinnen) Duett von Borlèse und „Soldatenmuth" 5stimmiger Chor, von W. G. Michálek rühmend hervorgehoben zu werden. Jede derselben hat einen wahren Beifallssturm hervorgerufen, letzerer musste wiederholt werden. Dank dem Hrn. Michálek, dass er so bereitwillig zur Milderung der drückenden Noth der Armen seine Zeit und Kräfte widmete. Wir schliessen mit dem Wunsche dass Herr Michálek uns noch recht oft solche genussreiche Abende verschaffen möge! — h —

Berlin. Am vergangenen Dienstag wurde im Königlichen Opernhause der erste Wiederbelebungsversuch gemacht mit einem Werke, welches vor etwa zwanzig Jahren auf dem alten Königsstädtischem Theater ein glänzendes u. gefeiertes Dasein gefristet hatte u. dann plötzlich in das Meer der Vergessenheit versank. Die Oper: „Adlers Horst" von Holtei und Gläser ging, mit Frl. Wagner in der Hauptrolle, neu einstudirt in Scene. Sie ist ein echt väterländisches Erzeugniss, weist aber leider nur jene Schwäche des deutschen Charakters auf, welche nur ihm eigenthümlich und unter dem allgemeinen Namen Philisterhaftigkeit bekannt ist. Trotzdem wird die Oper sich auf dem Repertoire erhalten. Ein hübscher Stoff, dem wenig fruchtbaren Boden des Volkslebens entnommen, wird immer seine Anziehungskraft bewahren, Frl. Johanna Wagner, in welcher Gestalt sie auch auf den Brettern erscheint, immer ein mächtiger Magnet bleiben; und was endlich glänzende Decorationen, wie namentlich die im dritten Akte, vermögen, das beweist unter Anderm der Feensee, der ja nur durch sie gehalten wird. Man muss dem bühnenkundigen Dichter von Adlers Horst die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass er die verschiedenen Bestandtheile seines Stoffes mit vielem Geschicke zu einem nicht uninteressanten Ganzen zusammenfügte. So viel Aeusserlichkeiten, Zufälligkeiten und Unwahrscheinlichkeiten sich auch in dem Textbuche vorfinden, so enthält es doch gerade musikalische Momente in Fülle und hätte wohl verdient, besser in Musik gesetzt zu werden. Ueber der Gläser'schen Musik aber schwebt der Dichter in so unabsehbarer Höhe, wie der Flug des Adlers über den erschrockenen Landbewohnern, und nicht wie diese erreicht es der Componist, den Horst zu erklettern, er bringt es nicht weiter als bis zu wunderlichen Sprüngen auf platter Erde Man hat von dem wohlthuenden Eindruck seiner Musik gegenüber den „Verirrungen" der Gegenwart gesprochen. Gläser hat allerdings das Verdienst, dass er die schlüpfrigen Melodien der modernen Italiener und Franzosen vermied, Aber dieses Verdienst ist rein negativer Natur — an Seichtigkeit sucht er auch seines Gleichen. Seine schöpferische Kraft reicht nur bis zur Gestaltung von artigen Jodelliedern und Wiegenmelodien, denn als etwas Anderes lassen sich die Gesänge des Paschers (der, beiläufig gesagt, hier als ein Muster von Jovialität und Gemüthlichkeit, zuletzt als äusserst nobler Charakter erscheint) und die Anfangsromanze im zweiten Akte nicht bezeichnen. Seine Ensemblestücke hüpfen auf Tanzrhythmen einher, will er aber gar pathetisch sein, so wird er fürchterlich, dann lässt er uns das ganze Orchester, die Pickelflöte an der Spitze, die chromatische Tonleiter in die Ohren pfeifen. Kurzum der Componist gleicht einem Schiffbrüchigen, welcher sich, nachdem er dem Sirenengesange des Melodischen glücklich entrann an den gefährlichen Klippen des Characteristischen scheiterte, auf den Sand der Alltäglichkeit geworfen sieht. Was er gerettet, ist jenes Genre, welches die Franzosen allein für verwerflich erklären — das genre ennuyeux.

In der ganzen Oper gibt es auch nicht eine dankbare Gesangspartie. Darunter litten sichtlich nicht nur die Sänger, sondern auch das Publikum, welches ja so gern Beifall klatscht, und auch die geringsten Anlässe dazu willkommen heisst Ein Hauptmotiv zur Wiederaufnahme der Oper mag in der Rolle der Rose gelegen haben, die, weil ursprünglich für Frl. Haenel geschrieben, für das Organ von Johanna Wagner sich vortrefflich eignen musste. Bei Lichte besehen aber findet diese eher Hindernisse als Gelegenheit, ihre schönen Mittel von der vortheilhaften Seite zu zeigen, und wenn sie es trotzdem erreichte, in ihren Gesang alle Innigkeit und anderseits alle Leidenschaftlichkeit, deren sie fähig ist, hineinzulegen, so hatte der Componist gewiss keinen Antheil daran. Herr Mantius und Frl. Trietsch waren mit ihren Jodelliedern verhältnissmässig viel besser daran. Die unglücklichste Rolle aber spielte Herr Salomon, dem zwei lange Monologe der unbehaglichsten Art zugemuthet waren. Das Publikum wollte es ihm denn auch nicht anrechnen, wenn es ihn nie so roh, so banditenmässig hat singen hören, wenn seine Stimme so barsch klang, wie nur je die eines eingefleischten Theaterwütherichs. Gespielt wurde die Oper durchweg sehr gut. Fräulein Wagner, die hier in einem ganz neuen Gebiete sich erging, stand wie immer auf der Höhe ihrer Aufgabe; unter den Uebrigen zeichnete sich namentlich Herr Bost als Baudenwirth aus.

Ueber die Concert-Aufführungen der verflossenen Woche können wir uns diesmal kurz fassen. Die Concertmeister Gebr. Ganz führten in ihrem Concerte am Montag eine Anthologie der ausgezeichnetesten Kunstgrössen vor, über deren Leistungen, wie über die der Concertgeber selber, das Publikum durch frühere Berichte hinlänglich unterrichtet ist. Erwähnenswerth ist hier nur das D-moll- Concert von Mendelssohn, weniger gehört, als sein früheres und bedeutenderes Concert in G-moll, und von Miss Arabella Goddard mit vollkommener Correctheit und bewundernswerther Ruhe vorgetragen. Am Mittwoch darauf hatte der Erk'sche Männergesangverein ein sehr zahlreiches Publikum versammelt, dass sich an seinen gemüthlichen Volksliedern höchlich erbaute, weniger an den Claviervorträgen des Herrn Hesse und seiner jungen Schülerin Frl Ulmann. Für die Variationen von Rob. Schumann für zwei Flügel reicht correctes Spiel allein nicht aus,

und reife Auffassung lässt sich von einem so jungen Mädchen nicht erwarten. Am Donnerstag kam in der Quartett-Soirée der Herren Oertling, Rehbaum, Wendt und Birnbach auch ein Rubinstein'sches Quartett zu Gehör, dessen dritter Satz auf allgemeines Verlangen da capo gespielt werden musste. Mit dem Concert für die Bock'sche Specialstiftung am Sonnabend verhielt es sich ähnlich, wie mit dem der Gebr. Ganz — es brachte uns eine bunte Reihe ausgezeichneter Virtuo-enleistungen, wie man sie von Bazzini, Hildebrandt-Romberg, Frl. v. Westerstrand nur erwarten kann, welche drei sich denn auch in die Hauptehren des Abends theilten. Die vorgetragenen Compositionen boten, mit Ausnahme der Paulus-Arie, wenig künstlerisches Interesse; die süssmelodische Oberflächlichkeit Italiens war überwiegend vertreten, und aus der Fest-Ouverture über den Dessauer Marsch starrte uns ein Leviathan von einem deutschen, kleinstädtischen Philister entgegen. Referent nahm die wiederholt gemachte Erfahrung mit nach Hause, dass bei Kunstleistungen das Was des Gebotenen hauptsächlich in die Wagschale fällt; dass die auf die Spitze getriebene Virtuosität auch die Natur der Instrumente verkehrt. Das Cello bestrebt sich, Violine zu spielen, oder Flöte zu blasen, die Violine erniedrigt sich zum Cello oder gar zur Guitarre, die Harfe will singen, und die Singstimme wird zur Clarinette. Das zahlreich versammelte Publikum nahm die Leistungen sehr beifällig auf. J. Sch.

Frankfurt a. M. Das Konv. Blatt erzählt, dass R. Wagner unmittelbar, nachdem er seinen Tannhäuser beendet, ein komisches Gegenstück dazu componiren wollte. Den Plan dazu fasste er in einem böhmischen Bade. Im Gegensatz zu dem „Sängerkrieg auf der Wartburg" sollte diese komische Oper „die Meistersinger zu Nürnberg" heissen. Der Aelteste der Singerzunft bot die Hand seiner Tochter dem, der bei einem öffentlichen Wettsingen den Preis erringt. Die Hauptbewerber sind ein verarmter junger Rittersohn und der „Merker", der von der Zunft bestellte Aufpasser, welcher alle von dem Sange gemachten Fehler aufzuzeichnen hatte. Als nun der junge Ritter singt, macht der Merker so viel Zeichen, dass der Ritter bald „versungen" hat. Dafür weiss aber der „Schustermeister und Poet dazu" Hans Sachs, der sich des Ritters annimmt, den Merker weidlich zu ärgern und es dahin zu bringen, dass dieser bei wiederholtem Singen jedesmal durchfällt; der Rittersmann aber errang bei einem neuen Wettgesang den Preis und die Hand der Braut. — Wagner hat diesen Plan jedoch bald wieder in den Hintergrund treten lassen, indem er sich noch während desselben Badeaufenthaltes an den Text zu „Lohengrin" machte.

Hamburg. Eine artistische Berühmtheit wie Mad. Lind-Goldschmidt, muss allerdings Vorsichtsmassregeln ergreifen, um nicht von den Besuchern allzusehr belästigt zu werden; aber die Etiquette, welche sie hier im „Hôtel de l'Europe" streng aufrecht erhielt, grenzte wirklich an auffallende Ueberschätzung. Die treffliche Sängerin Mad. Nissen-Saloman, Schwedin von Geburt und Mit-Schülerin der Jenny Lind in Paris, will der Landsmännin und Freundin einen Besuch abstatten. Der Portier sagt der Dame: „er dürfe die Dame nicht hinauflassen, denn sie stehe nicht auf der Liste derjenigen Personen, welche Mad. Lind-Goldschmidt empfangen wolle." Der Portier klingelt dem Bedienten der Mad. Lind, derselbe nimmt zwar die Karte, will aber Mad. Nissen-Saloman nicht anmelden, „weil seine Herrin heute nicht empfange!" Die Künstlerin fährt nach ihrem Hôtel de Russie zurück, wo sie am Sonnabend den allergnädigsten Gegenbesuch der Mad. Lind-Goldschmidt empfing. Der Freischütz.

Paris. Die Verehrer Verdi's deren es hier sehr viele gibt, sehen mit Ungeduld der Aufführung dessen neuen Oper „die sizilianische Vesper" entgegen. — Die italienische Oper schien durch die Kündigung der Mad. Borghi-Mamo ihrer Auflösung nahe zu sein, das unerwartete Engagement von Mad. Viardot hat derselben einen erhöhten Glanz verliehen. Sowohl das Publikum, wie auch die Direktion dürfen sich zu diesem Ereigniss Glück wünschen. Mad. Viardot trat zuerst als Rosine im Barbier von Sevilla auf und sang mit hinreissendem Ausdruck; das Publikum lohnte durch den stürmischsten Beifall. Der berühmte holländische Violoncellist J. Franco-Mendès ist hier angekommen, um Concerte zu geben.

Wien. Die italienische Oper wird am ersten April mit Verdi's „Trovatore" eröffnet, hierauf folgen „Moses", „Marco Visconti" und eine neue Oper „Christina di Svezia" von Thalberg. Das Libretto ist hierzu von Romani nach dem bekannten Trauerspiel „Monaldeschi" geschrieben.

Die Opern-Akademie von New-York. Ole Bull scheint seiner norwegischen Kolonie Olenna in Nord-Amerika, in der er unter stämmigen Ackerbauern der einzige Violinspieler war, bereits überdrüssig geworden, denn er hat sich in neuester Zeit mit dem bekannten böhmischen Kapellmeister Maretzeck verbunden, um in New-York ein Opern-Unternehmen zu begründen. Um dem neuen Unternehmen einen auf die schwachen Seiten der Yankees berechneten Namen zu geben, wurde Barnum's „Wörterbuch des Humbug" zur Hand genommen, und hier die Benennung „Academie de Musique" aufgefunden, die gewiss hier um so anlockender sein wird, als Alles, was aus Paris kommt, einen doppelten Reiz für die Yankees hat. Gleichzeitig hat sich Herr Ole Bull in seinem Programm der Academie de Musique in New-York an die patriotische Gesinnung der Amerikaner gewandt, indem er ankündigt, „dass er einen Preis von tausend Dollars für die beste Original-Oper von einem Amerikanischen Componisten und ein streng amerikanisches Sujet behandelnd" aussetzt. „Die Nationalgeschichte von Amerika" sagt Herr Ole Bull, „ist reich an Stoffen sowohl für den Dichter, als für den Componisten; es ist daher zu hoffen, dass diese Preisaussetzung dazu beitragen werde, das jetzt im Verborgenen sich haltende musikalische Talent unseres Landes an das Tageslicht zu bringen." Die zur Preisbewerbung bestimmten Werke müssen vor dem 1. August d. J. bei der Direction der Academie de Musique eingereicht sein, und da bei der Errichtung dieser Academie alle Humbugs Regeln des berühmten Professors Barnum befolgt werden, so ist auch wohl zu erwarten, dass sie floriren und die gewiss nicht ausbleibenden amerikanischen Opern zur Aufführung bringen werde.

Rundschau.

Die Oper „Santa Chiara" vom Herzog von Coburg wurde in Frankfurt a. M. bereits sieben Mal gegeben.

H. Marschner's „Burgfräulein" hat bei der ersten Aufführung im letzten Abonnements-Concert im Hoftheater zu Hannover sehr gefallen.

In Zürich wurde Wagner's Tannhäuser mit enthusiastischem Beifall gegeben; der Componist hatte die Leitung abgelehnt, weil ihm die Kräfte des Personals nicht ausreichend schienen, doch wohnte er der Vorstellung bei und wurde vom Publikum wiederholt gerufen.

Meyerbeer's Nordstern wird in's Schwedische übersetzt und in Stockholm einstudirt.

Frau Nottes aus Hannover und Herr Theodor Formes aus Berlin haben in Leipzig einen Cyclus von Gastrollen eröffnet.

Herr Capellmeister Rietz hat sich entschlossen, die ihm angetragene Stelle in Dessau nicht anzunehmen, sondern in Leipzig zu bleiben.

Wiener Blätter behaupten, dass Vieuxtemps keine Anstellung als Orchtester-Direktor des Hofburgtheaters erhalten.

Die Oper „Giovanne da Ponte" von dem jungen Componisten Benoni hat in Prag Fiasco gemacht.

Fräulein Agnes Büry, deren Engagement in Berlin nicht zu Stande gekommen, begibt sich wieder nach England.

In Prag beabsichtigt man die Gründung eines böhmischen National-Theaters.

In Venedig machte eine neue Oper von Apolloni „Die Hebräer" einen Success, wie er dort noch nie vorgekommen.

Die Sängerin Catharina Hayes gibt in Calcutta Concerte.

Die neue Liedertafel in Berlin hat den Königl. Capellmeister Dorn zum musikalischen Direktor und Herrn Krüger zu dessen Stellvertreter gewählt.

Der vortreffliche Violinspieler Theodor Pixis befindet sich auf einer Kunstreise in Holland und hat bereits in mehreren Städten mit grossem Beifall gespielt.

Roger hat sich eine Heiserkeit zugezogen, welche so bedeutend ist, dass von Gastspielen vorläufig keine Rede sein kann.

Die Berliner Feuerspritze meldet Folgendes: die Concerte werden sich an einzelnen Abenden dieser Woche förmlich stauen: es scheint, als wollten die empörten musikalischen Elemente sich erst setzen, wenn die Schiffahrt wieder frei ist. Die anmuthige Miss Arabella Goddard, Clara Schumann und Joachim, Liebig, Symphonien, Napoleon, di Dio, Alle mit vielversprechenden Programmen, fast Alle an die Gefälligkeit der Redaktionen appellirend, die Jedem und Jeder sich gerne willfährig zeigen möchten, wenn nicht am Ende der Raum zu knapp und die Sprache fast zu arm würde. Wer geniessen will kann es — es wäre ungerecht, ein Concert auf Kosten des andern der Beachtung zu empfehlen!

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 10. | Cöln, den 10. März 1855. | VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Niels W. Gade, Erlkönigs Tochter.

Ballade nach dänischen Volkssagen für Solo, Chor und Orchester. Leipzig, Kistner.

I.

In jeder Periode der Musikgeschichte ist ein bestimmtes Genre der Musik am Meisten bevorzugt worden. Händel brach sich mit seinen Oratorien Bahn; Beethoven in gleicher Weise mit den Symphonien und zu und nach ihrer Zeit sind auch Oratorien und Symphonien am zahlreichsten gemacht worden. Ebenso wie es unter den Componisten nur einzelnen bevorzugten Geistern gelingt in vielen oder gar allen Branchen der Musik „Gutes" zu Stande zu bringen und in ihnen heimisch zu werden, so ist es, wenn wir von der entgegengesetzten Seite ausgehen nur wenigen im Publikum gegeben die Werke aller Richtungen zu goutiren. „Mit Vergnügen zuhören" heisst ja — wenn wir von dem gedankenlosen Kitzel absehen, den Viele beim Anhören von Musik empfinden — nichts anders als Nachempfinden, was der Componist empfunden hat, reproduciren, was diesem aus dem fruchtbaren Kern seines Künstlerthums hervorgequollen ist. Das Publikum hat sich jederzeit deshalb mit Vorliebe einem Kunstgenre zugewendet; in der Wechselwirkung aber, welche zwischen Publikum und Kunst besteht — denn beide tragen sich — ist dieses Genre zu immer grösserer Entfaltung der ihm eigenthümlichen Funktionen poussirt worden ist eigentlich überre.f. krankhaft geworden und hat einem andern das Feld überlassen müssen.

Wie steht es nun heute? — Sehen wir von den kleinern Sachen Liedern, Solopiècen u. s. w. ab. — Das Oratorium, die Kirchenmusik ist durch Mendelssohn und Hiller neu belebt, — Händel fängt man an eifriger als früher zu cultiviren; — allein drängt sich das Publikum etwa in die Säle zu diesen Darstellungen? — Aufrichtig geantwortet: nein. Man findet Händel grandios, seine Malereien treffend, man wird gerührt durch die sentimentale Frömmigkeit Mendelssohns — allein das Leben unseres Volkes folgt dieser Richtung nicht. Unserm Volke ist die Religion, welche mit Gläubigkeit Alles gut heisst, was das auserwählte Volk gethan, welche ewig entsagt und doch nicht entsagt, viel weniger Bedürfniss, als es sich selbst einzugestehen wagt. Alles ringt nach frischem, poetischem Genuss — Die Kirchenmusik, mag sie nun ritualisch in den Messen oder Passions-Musiken oder episch im Oratorium auftreten ist — mögen die Musiker sie auch noch so oft durch ihren Einfluss auf das Repertoire bringen — veraltet. Das Leben in seiner realen Wirklichkeit oder in den gehegten Phantasiegebilden (Märchen etc.) muss heute der grosse Vorwurf für die Kunst werden. Diese Stelle nehmen aber Werke, wie die Peri und das Paradies, — die Pilgerfahrt der Rose — das Glück von Edenhall von Schumann, der Tasso in Sorrent von Müller, die Loreley von Hiller ein; und hieher gehört das oben bezeichnete Werk von Gade. —

Gade hat seinen Ruf hauptsächlich dadurch begründet, dass es ihm gelungen ist die Farben, welche der nordischen Poesie ihr eigenthümliches Wesen geben, in der Musik treffend auszudrücken. Seine Ouverture die Ossiansklänge und das Gedicht die Comala sind bis in die entlegensten Kreise gedrungen, und ein Gleiches wird voraussichtlicher Weise mit „Erlkönigs Tochter" der Fall sein.

Diese Ballade bezieht sich auf den Volksglauben, dass derjenige dem Tode verfallen ist, der in der Nachtzeit von Erlkönigstochter süsser Stimme zum Tanzen verführt wird. Erlkönigstochter ist die Lorley der skandinavischen Poesie. Eigenthümlich ist in der Form dieses Gedichtes die Einleitung durch einen Prolog und

der Abschluss durch einen Epilog; wir werden jedoch gleich sehen, dass gerade diese Form nicht nur neu, sondern auch sehr glücklich vom Componisten erfunden ist. — Die Ballade selbst der mittlere grösste Theil ist nämlich ganz dramatisch gehalten: Herr Oluf befindet sich an dem Vorabende seiner Hochzeit, schon füllen die Gäste sein Haus; da treibt ihn ein düsterer Drang fort noch einen Gast sich einzuladen und nicht vermögen die Bitten seiner Mutter ihn von dem Ritt durch den unheimlichen Wald zurückzuhalten. Im Walde huschen Gewänder an seinem Auge vorüber, berauschen Töne sein Ohr, die Elfenmädchen umringen ihn und endlich trotz seines Widerstrebens ergreift ihn Erlkönigstochter. Er fühlt an der eisigen Berührung, dass sein Schicksal entschieden, mit rasender Geschwindigkeit eilt er nach Hause, wo die Gäste und vor Allem seine Mutter voll Bangen auf ihn warten, um ihnen Auskunft über sein trübes Abenteuer zu geben: „der Gast, den es ihn einzuladen getrieben war das Todes Grau'n im Herzen“ und dann zu sterben. Hätte der Verfasser sich hiemit begnügt, so hätte er uns ein Epos voll dramatischen Schwunges gegeben, und es wäre Nichts dagegen einzuwenden gewesen. Allein Gade wollte mehr, er wollte uns mitten in das nordische Volk stellen, er wollte die Stimmung über uns ausschütten, die während der langen schwarzen Winternächte in den Stuben herrscht wo der Hausstand und die Nachbarn sich vereinen und durch Gespräch sich die Zeit vertreiben. An dem warmen Feuer, durch wohlgefügte Wände von dem Ungemach des Winters getrennt, der Himmel matt durch die spielenden Nordlichter erhellt — dort übt das Schauerliche eine magische Gewalt über uns aus. In einen solchen Raum versetzt uns der Prolog, der Chor singt zusammen ein fünfstrophiges Lied, auch eine kleine Ballade: Herr Oluf ist in den Wald geritten:

Die Nebel, die tief sich senkten,
Die duftende Blume, das grünende Gras
Den Sinn zur Ruhe lenkten.

Als er nun einzuschlummern begann, traten zwei Erlenjungfrauen an ihn heran:

Wach' auf du schöner Jüngling, auf!
Und tanz mit uns im Kreise!

Ihr Lied war so hold, dass der Strom horchte, die Fischlein scherzten und die Vöglein zwitscherten,

Hätte Gott da nicht zu seinem Glück
Den Hahn lassen rühren die Schwingen
Dort wär' er blieben in Erlenhöh',
Wo Erlenjungfrauen singen.

Jetzt kennen wir die Gefahr, Herr Oluf ist ihr kaum entgangen, doch schon liegt eine dunkle Macht drückend auf Olufs Geschick; wir fühlen trotz seiner Rettung aus dem einen Falle uns durchaus nicht beruhigt, denn die feindliche Geistergewalt existirt fort und hält ihn schon gefangen. — Was könnte uns besser auf die Katastrophe auf die wirkliche Ballade, deren Inhalt wir oben im Kurzen angegeben vorbereiten? — eine Ouverture als Charakterstück sicher nicht.

Hätte Gade nun aber mit dem Schluss der Ballade das Werk beschlossen, so wäre dadurch jedenfalls ein Missstand entstanden, was wollte die Prologs-Ballade? es wäre geschienen als gäbe uns der Verfasser zwei ganz willkührlich zusammengeheftelte Stücke und überliesse es uns daraus zu machen, was wir wollen. Nein — wir müssen in den Kreis zurückgeführt werden, der mit seinem geistigen Auge dem Herr Oluf in den Wald und zurück bis in den Tod gefolgt ist. Wie treffend, naiv und so passend zu der Erschütterung, die sich Aller bemächtigt hat ist es, dass der Chor jetzt auf die Melodie des Prologs folgende Worte singt:

Drum rath ich jedem Jüngling an,
Der reiten will im Haine,
Er reite nicht nach der Erlenhöh',
Zu schlummern im Mondenscheine.
Hut' dich, o hüt' dich vor Erlenhöh'
Wo Erlenjungfrauen singen. —

Das Werk besteht aus 4 Nummern, dem Prolog, der in 3 Abtheilungen gruppirten Ballade selbst und dem Epilog.

Der Prolog wird durch einen 12taktigen Orchestersatz eingeleitet, nachdem die Pauken im *pp* auf *e* und *h* den Rhytmus des $^6/_8$ Taktes angegeben, folgt eine ganz flüchtige nur drei Takte lange Melodie — das Motiv, mit dem in № 2 die Erlengeister den Oluf anreden oder richtiger ansingen — und verwischt sich sogleich durch einen kleinen harmonischen Gang, der zur Passage wird. Mit kurz angeschlagenen Akkorden wird dieses gespenstig, duftende Bild abgethan und die letzten 2 Takte, liegen ruhig auf der Dominante zu *e-dur* um uns in die Wirklichkeit zurückzuführen und hier festzusetzen. Von den 5 Strophen des Prologs (vergleiche oben), sind die ersten beiden auf eine einfache, schön klingende Melodie gesetzt; die dritte aber, in der die Erlenmädchen ihn anreden beginnt zwar mit den ersten 4 Takten, schliesst jedoch mit den folgenden Takten ganz anders; während jener in *h-dur* abgeschlossen liegen diese nur auf *h-dur* als Dominante zu *e-moll*. Dadurch erhält dieser Vers etwas unbefriedigtes, er kettet sich dicht an den 4ten in dem die wundersame Gewalt des Gesanges der Erlenmädchen gemalt wird und der halb auf dem *h* als Orgelpunkt (Die Bässe und die Violine hoch im tremolo) ruht, dann sich aber nach *a-dur* wendet. Der

letzte Vers bleibt abgesehen von der Erweiterung der Schlusstakte zwar formell den ersten gleich hat jedoch einen ganz andern Charakter, die Dankbarkeit, dass Gott ihn gerettet, die Angst nach überstandener Gefahr malen sich beide lebhaft und fliessen in den vollständig beruhigenden Schluss zusammen. Noch einmal eilt an unserm Ohr die flüchtige Passage vorüber und die mystischen Töne der Pauken geben uns ihren Abschiedsgruss.

In diesem kleinen Stück liegen schon die Grundgedanken und Stimmungen des ganzen Werkes offenbar; das Ereigniss ist hier in dem Eindruck geschildert, den es auf den zwar unbetroffenen aber mitfühlenden Menschen macht, sogleich werden wir sehen, wie gut Gade es gelungen die Wirklichkeit vor unser Auge zu zaubern, wie seine Begabtheit doppelseitig der dramatischen Action wie der Reflexion darüber vollständig gewachsen ist. —

Die drei Nummern sind nach den natürlichen Abschnitten des Stoffes gebildet, die erste umfasst die Vorgänge im Hause bis zu „Herrn Olufs" Fortgang, die zweite sein Abenteuer im Walde und die dritte führt uns wieder in das Haus zurück und schliesst mit dem Tode Olufs; sie stehen alle drei in dem richtigen Verhältnisse zu einander, in dem ersten werden wir mit dem lustigen Chor der Hochzeitsgäste, mit Olufs tief im Herzen sitzender Unruhe, mit der „Böses" ahnenden Mutter bekannt gemacht und sehen trotz aller Gegenreden Oluf dem dunkeln Drange folgen, der ihn von dem sichern Herde hinaus in den Erlenwald treibt um einen Gast, den er selbst nicht kennt zu suchen. In dem zweiten Theile tritt die Geisterwelt selbst an ihn heran, ihr symphatetischer Einfluss hat aufgehört — er hat das seinige gethan, da er ihn aus dem Kreise seiner Freunde, aus dem Zirkel der die Geistermacht ausschliesst, herausgelockt — Oluf will ihnen entgehen, er denkt jetzt nur seiner Braut und „sich ihr zu erhalten"; allein das Geschick erreicht ihn so sicher wie Erlkönig den Knaben d. h. sei es lebend oder todt. Diese Nummer ist natürlich die spuckhafteste und aufgeregteste; in der dritten entfaltet sich dagegen das meiste Gefühl, die dunkele bis zur grössten Angst sich steigernden Ahnungen der Mutter, die namenlose Theilnahme und Bestürzung der Gäste steigern sich bis zu Olufs Tode: der Chor schreit zusammengeschreckt auf:

Hilf milder Christ! in Qual und Noth,

die Mutter verfolgt den Todeskampf ihres Sohnes:

Er sinket, erblasset

und alle brechen dumpf in die Worte aus:

Herr Oluf ist todt. —

Die erste Nummer beginnt mit einer längern Orchestereinleitung, Hornstösse erschallen gleich zu Anfang aus dem Geflimmer der bewegten Begleitung heraus, über der sich eine lebhaft treibende, — hin und wieder hört man einen weichen Klang in der Begleitung — Melodie entwickelt die von Fanfaren unterbrochen wird, welche uns in einige ernste Akkorde hinüberleiten — wir sehen den frohen Chor der Gäste vor uns: er zecht und freut sich auf das Morgen; wie durch Zufall wird seine Aufmerksamkeit auf den Untergang der Sonne geleitet, — deshalb auch nur die leichte Andeutung dieses Phenomens durch jene Akkorde — er wird momentan weich gestimmt:

In's blaue Meer die Sonne sinkt
Bei Nachtigallenschlage,

allein gleich und schon dazwischen schallen die Fanfaren und jene heitere Melodie der Violinen, denn:

Morgen Herrn Olufs Hochzeit winkt
Mit Trink' und Festgelagen.

Die Heiterkeit des Chors tritt leise in den Hintergrund, ein kräftiger Gang im unisono reisst uns aus dem hinfliessenden Geflimmer der Violinen heraus, und wir werden aus *a-dur* in *fis-moll* versetzt. Oluf erwacht aus seiner Ruh', plötzlich ruft er nach seinem Ross, ihm fehlt ein Gast, den gern er hatte; seine Mutter erinnert ihn an des Abends Vorgeschrittenheit, an die langen Schatten; allein Oluf treibt es noch einen Gast sich zu suchen, jene fragt zweifelnd nach dem Gaste, den Oluf zu so später Zeit noch sucht; allein Oluf weiss ihr nur mit dem tiefen Herzeleid zu antworten, das den Sinn ihm schwer macht, „der Morgenstrahl soll es heilen"; die Mutter zeigt auf die untergehende Sonne, da tritt der Chor noch einmal mit seinem ganzem Treiben ein, der erste Theil wird wiederholt und schliesst jetzt vollständig ab. In dem Duett contrastiren die beiden Stimmen herrlich, Oluf befehlerisch und innerlich gedrückt, nervös; die Mutter liebevoll besorgt. Die Melodien jenes sind ganz in *fis-moll* oder schliessen doch darin, während die der Mutter das erste Mal noch in *e-dur* endet, wo sie noch wenig besorgt ist, das zweite Mal jedoch in *cis-moll* und das dritte ganz ungefähr in den Uebergangsakkorden die den Chor der Gäste einleiten. — Noch weilt Oluf in dem Wirwar des Festes und der Dichter lässt ihn selbst in einem Liede uns schildern, welche Empfindungen sein Inneres erregen.

So oft mein Auge die Fluren schaut
Im frischen Morgengewande,
Sehnt sich mein Herz nach der holden Braut,
Der schönsten Jungfrau im Lande.

So oft ich reit über Flur und Au,
Wo Blumen im Korn sich schaaren,
Denk' ich an ihre Aeuglein blau
Wohl unter den goldenen Haaren

So oft ich wander' am Erlenstrauch,
Bei der Sterne hellem Karfunkel,
Denk ich an ein schwarzes Aug'
Und die Lockenfülle so dunkel.

Die tiefste Wunde zusammenheilt,
Geschlagen von Feindeshänden.
Es ist mir als wäre mein Herz getheilt,
Die Qual wird doch einst wohl enden. —

in *f-dur*, $^6/_8$ Takt (die vorige Nummer war $^2/_4$ T.) Die Bässe beginnen den ersten Gesang in *pp* mit einem 4taktigen Gange, welcher in den 4 Versen bleibt im dritten und vierten sehr geschickt durch die veränderte harmonische Grundlage, durch die Benutzung anderer Klangeffekte (beides im dritten Verse) und durch andere Führung der begleitenden Stimmen dem Sinne entsprechend variirt wird. Die Innigkeit der Melodie erhält hiedurch im 3ten Verse etwas unstät' Unheimliches und wird im 4ten Verse elegisch resignirt.

Da reisst Oluf sich aus dieser Sentimentalität heraus — das Tempo aus $^6/_8$ wird $^2/_4$ Takt, aus *f-dur* werden werden wir plötzlich nach *a-moll* versetzt — „Zäum auf mein Ross" ruft er den Dienern zu in dem Rhytmus den wir bei denselben Worten von vorher noch im Ohre haben aber in einer noch präcisern Melodieführung! „das schnellste, das beste!" in breiten Akkorden *ff* hallt diese Entschlossenheit im Orchester wieder, die zum *pp* übergehen, in dem die Mutter die bedeutungsvollen, orakelartigen Worte spricht

„Oluf! o hüt' dich vor Erlenhöh!"

Ein kleiner Gang führt uns zu den Worten hinüber, in denen die Mutter, voll als Mutter sich zeigt. „O reite reite nicht zur Geisterstunde etc. " so bittet sie aufgeregt flehend — die Triolenbegleitung deutet uns die Aufregung an —, Oluf erwiedert entschlossen „Fürchte nimmer, still ist's im Erlengrund;" dieses Zwiegespräch wird mit steigerndem Ausdruck wiederholt und die ominöse Warnung der Mutter ertönt noch einmal:

„Oluf! o hüt' dich vor Erlenhöh!" —

Dem Befehle Olufs, den er jetzt zum dritten Male ausspricht wird Folge geleistet, die Hörner setzen das *e* — gleich dem Stampfen des muthigen Rosses — immer von Neuem fest ein, während zwei bewegte Motive, staccato durch alle Stimmen gehen und die Hast und Eile malen, welche in Olufs Gedanken und in seinem Davonreiten herrschen.

Der Chor der Gäste, welche Oluf nicht so nahe stehen, als die Mutter ist auch von den trüben Ahnungen der letztern weniger betroffen, er kehrt schnell zu seiner früheren Heiterkeit zurück, die Violinen tanzen wieder in lustigen Läufen dahin, die Fanfaren und Hörnerstösse schallen stets durch und der Chor — bald zusammen, bald hintereinander singend — wiederholt unbefangen: „Herr Oluf holt sich neue Hochzeitsleute" und freut sich des Festes morgen mit Spiel und Sang. Die Fanfaren werden schwächer, der Violinen Bewegung langsamer, geht in den Bass über und Alles stirbt im *pp* dahin — leise werden wir, je mehr der Scene lauter Jubel weicht, aus dem Kreise gezogen und treten hinaus in die Nacht, auf die Hage, an das Dickicht, dem Oluf sich nähert. —

(Fortsetzung folgt)

Aus Hannover.

18 Februar.

Da gegenwärtig der Tannhäuser fast das ganze musikalische Interesse in Anspruch nimmt, so will ich die übrigen wichtigen musikalischen Ereignisse zuvor nur kurz erwähnen.

Seit meinem letzten Berichte hat das 3te und 4te Abonnements-Concert stattgefunden. An grössern Instrumentalwerken kamen zur Aufführung: Symphonie von Fr. Schubert (*C-dur*), Symphonie von Beethoven (*A-dur*), beide unter Leitung von Joachim, und die „Weihe der Töne" von Spohr unter Leitung des Universitätsmusikdirector Wehner aus Göttingen. Die letztere Symphonie war hier neu und hat grossen Beifall gefunden. Auch wurde die Ouverture Cherubini's zu Anakreon unter Leitung Marschners ausgezeichnet executirt. — Im 3ten Concert spielte Joachim ein Concert von Spohr, im 5ten Romanze von Beethoven und einige Sachen von Bach mit der ganzen ihm eigenthümlichen Meisterschaft. Beiläufig gesagt, ist das Gerücht von Joachims Abgange unbegründet, er erhält nur 2 Jahre Urlaub. — Im 3ten Concert spielte Bazzini mehrere Sachen, theils von ihm selbst componirt, theils arrangirt, unter andern einen Trauermarsch von Chopin, dessen Execution uns am meisten ansprach. In den übrigen Sachen war es oft zu sehr auf Ostentation mit der allerdings fabelhaften, aber nicht immer ganz reinen Virtuosität abgesehen. Es ist zu bewundern, dass Herr Bazzini bei dieser Virtuosität sich einen so schönen, grossen, vollen und markigen Ton bewahrt hat. —

An sonstigen Concerten ist ein Concert der Neuen Liedertafel unter Leitung des Hrn. Kammermusikus Vaas zu erwähnen. Der Vortrag der Quartette war, wie immer, ausgezeichnet Nebenbei bemerken wir, dass ein sehr junger Violoncellist, Herr Egertt sich mit vielem Erfolge producirte. Sodann fand die zweite Abonnementssoirée der Singakademie unter Leitung des Hrn. Hille statt, deren Programm nichts zu wünschen übrig liess. Auch der Männer-Gesangverein der Polytechniker gab ein zahlreich besuchtes Concert, in welchem auch Herr Nicolai Berendt eine eigene Phantasie über scandinavische Lieder vortrug. Composition wie Vortrag gefiel sehr. Endlich ist noch das zweimalige Auftreten der Frl.

Neruda hervorzuheben, die, namentlich gilt dies von der Violinspielerin, mit grossem Beifall spielten.

An Opern wurde neben andern der Wildschütz von Lortzing gegeben, in welchem Herr Düffke aus Berlin auf Engagement gastirte, wie wir hören, mit Erfolg. Auch Hans Heiling von Marschner wurde neu einstudirt gegeben. Marschner, den wir noch immer für den grössten jetzt lebenden Operncomponisten halten, erntete frische Lorbeern, die meisterhafte Ouverture musste auf Verlangen wiederholt werden.

Und nun zum Tannhäuser. Diess Musikdrama ist bis jetzt viermal vorgeführt. Wenn ich von vornherein gestehe, dass ich in dem Werke der Dichtung wie der Musik neben immensen Vorzügen auch nicht unbedeutende Schwächen finde, so werden Sie um so eher meiner Versicherung Glauben beimessen, dass dasselbe hier ungemeine Sensation erregt im Durchschnitt die allergünstigste Aufnahme gefunden hat. Namentlich hat die Oper — ich erlaube mir, auch ferner mich dieses kurzen Ausdrucks zu bedienen — auch Ihren Kgl. Majestäten ausserordentlich gefallen.

Dass das grosse Publikum fortgesetzt so ungemeines Gefallen an der Oper findet, könnte fast überraschen, da dieselbe dem ersteren so wenig Concessionen hinsichtlich des melodischen Reizes zu machen scheint. Auch den — allerdings sehr bedeutenden — Scenen- und Decorations-Reiz kann jene Erscheinung nicht völlig erklären. Für den unbefangenen erklärt sich die Erscheinung sehr leicht: die Ideen der ganzen Handlung und die Entwicklung der Handlung an und für sich erweckt ein bedeutendes Interesse und in der That ist es Wagner gelungen, diess Interesse der Handlung durch die Wahrheit der dieselbe begleitenden Musik als eines Ausdrucksmittels mehr im höchsten Grade zu verstärken. Die Oper als Ganzes verlangt im Grunde trotz des anscheinenden Widerspruches in erster Reihe kein eigentlich musikverständiges Publikum, sondern nur ein Publikum, das für den Eindruck einer dramatischen Handlung und Entwickelung empfänglich ist, und damit treffen wir aber ein viel grösseres Publikum, als wenn von einem eigentlich musikverständigen die Rede ist. An jenem Drama hält sich jenes Publikum zunächst, und indem ihm dieses vollkommen verständlich ist, kann es sich der Einwirkung der Musik, welche das Drama gleichsam expanirend, wenn auch in der künstlichsten und künstlerischsten Weise, begleitet, gar nicht entziehen. Wenn freilich jenes dramatische Interesse an und für sich in andern Opern weniger, oder so gut wie gar nicht vorwaltet, und nun die Musik das Hauptinteresse erst erwecken soll, so wird man zugestehen müssen, dass Verständlichkeit und freie Schönheit der musikalischen, vorzüglich aber der melodischen Bildung für das grössere Publikum ein Haupterforderniss sei. Daher denn natürlich die alte Klage, dass die italienische Oper bei jenem Publikum stets leichter Eingang findet, als die, unstreitig in voller musikalischer Bedeutung unendlich höher stehende deutsche und französische Musik. Deshalb wird in der fraglichen Voraussetzung ein Mozartsches Ensemble gewiss vom grösseren Publikum schwerer zu verstehen sein, als die hinsichtlich melodischen Reizes und der wahren melodischen Schönheit unzweifelhaft einem solchen Ensemble bei weitem nachstehende Wagnersche Musik. —

Wir unsererseits besinnen uns keinen Augenblick, zu gestehen, dass Wagner im Allgemeinen rücksichtlich eines Genre, nämlich des der grossen ernsten Oper unbedingt das Richtige getroffen, denn wir verehren Wagner von ganzem Herzen wegen des Muthes, mit dem er in einer anscheinend immer mehr erschlaffenden und blasirten Zeit gewagt hat, jenes Genre mit Consequenz nach den Prinzipien, die ihm sein Genius vorzeichnete, auszubilden. Freilich waren die Prinzipien eben so wenig wie die daraus hervorgehenden Resultate neu und wir können deshalb auch die Zeit und den Kraftaufwand nur bedauern, welche Wagner darauf verwendet hat, als Schriftsteller sein Ideal als das allein mögliche und seine Ideen als — wenn auch nur grösstentheils — eben so viele Geburten der Minerva hinzustellen. Wenn er dergleichen für sich und in sich nährt und hegt, so theilt er diess Schiksal mit fast allen grossen wirklich productiven Geistern. Ueber Wagners theoretisches Schriftstellerthum aber sehen wir als über eine Schwäche desselben, die uns beim Genusse seiner Schöpfungen auch eigentlich gar nichts angeht, hinweg, wir würden uns aber freuen, wenn er jene Schriften nicht geschrieben hätte, da sie uns leider von seiner Denkungsweise ein sehr trübes Bild geben würden, wenn wir nicht geneigt wären zu glauben, dass er im Schreiben selbst, was nun einmal sein Beruf nicht ist, und in dem Bestreben, ein theoretisches System im Einzelnen zu entwickeln, wozu ihm jede Anlage und namentlich die philosophische Ruhe und selbstverleugnende Objectivität fehlt, auf Dinge gekommen wäre, die seinem Inneren im Grunde ganz fremd sind. Wagner könnte sich selbst und den vielfachen Verehrern seines schaffenden Genius keinen grösseren Dienst erweisen, als wenn er öffentlich erklärte: Werft meine Theorien ins Feuer, sie sind nichts besseres werth! —

Ich beschränke mich hier auf diese allgemeinen Andeutungen, da ich meine Ansichten über die Oper Tannhäuser im Einzelnen doch nicht erschöpfend in einem solchen Berichte weiter geben könnte. —

Die Aufführung war durchschnittlich sehr gelungen. Herr Niemann ist ein Tannhäuser, wie ihn Wagner nur wünschen mag, und das will viel sagen. Frau Nottes als Elisabeth, Frl Geisthardt als Venus, Herr Schott als Landgraf waren nicht minder zu loben. Herr Clement als Wolfram füllte seine Partie nicht aus. Die kleinern Rollen waren in guten Händen. Die Chöre auf und hinter der Bühne gingen vortrefflich. Das Orchester spielte meisterhaft. Auch die Decorationen (von Gropius in Berlin) liessen nichts zu wünschen übrig, nur war uns die Decoration im Venusberge zu kalt, und die ruhende Stellung des Tannhäuser und der Venus in der Mitte der Bühne in einer grossen Laube liess zu wenig Raum für die Entfaltung der Pantomimen der Tänzer u. s. w. wie denn auch das Auftreten des Festzuges beim Marsche der Musik durchaus nicht pantomimisch entsprach. Wagner verlangt in dieser Beziehung nichts weiter, als grössere Ungezwungenheit, wie bisher.

Wir fühlen uns gedrungen, ausdrücklich hervorzuheben, mit welcher Liebe und Sorgfalt der Herr Capellmeister Fischer bemüht gewesen ist, die Oper in würdiger Weise zur Aufführung zu bringen. Auch seine Direction bei der Aufführung selbst verdient das höchste Lob. Hier, wo es vor Allem grade auf die höchste Präcision und auf Schärfe in der Nuancirung, die sehr häufig grade die extremsten Contraste verlangt, ankommt, war Herr Fischer durchaus an seinem Platze, wie denn auch seine ganze thatkräftige Energie dazu gehörte, um die bedeutenden Schwierigkeiten des Unternehmens so glücklich und in so kurzer Zeit zu überwinden. Wir verehren in Fischer überhaupt einen tüchtigen Musiker und

ein, nur bisher nicht in jeder Beziehung zur vollsten Ausbildung gebrachtes, Directionstalent. Bei unsern letzten Berichten kam es uns hauptsächlich nur darauf an, den fast ekelhaft werdenden ganz übertriebenen Lobhudeleien Fischers in hiesigen und andern Blättern, die noch dazu mit der grössten Wahrscheinlichkeit unter seinen eigenen Auspicien stattzufinden schienen, im Interesse der Kunst und der Wahrheit entgegenzutreten, und die Verdienste des in Composition und Direction als ein wahrer Heros erscheinenden Marschner, der jenem gegenüber unwürdigerweise fast vergessen werden zu sollen schien, kräftig hervorzuheben. Nachdem unsere in diesen Berichten ausgesprochenen Ansichten bei dem Publikum und in der hiesigen guten Presse vollkommene Anerkennung gefunden haben, fällt es uns gar nicht ein, zu verkennen, dass die kostbare Brillantnadel, welche dem Capellm. Fischer für seine Direction des Tannhäuser von Sr. Majestät dem Könige zu Theil geworden ist, als ein Zeichen der wohlverdienten Anerkennung eines wirklichen Verdienstes erscheint. *12.*

Achtes Gesellschafts-Concert im Casino-Saale,
unter Leitung des städt. Capellmeisters
Ferd. Hiller.

Dienstag den 6. März.

Das Programm brachte uns die Ouvertüre zu Genoveva von Robert Schumann, „O weint um sie!" hebräischer Gesang von Byron für Sopran-Solo, Chor und Orchester von Ferd. Hiller, Concert für die Violine mit Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy, Kirchen-Arie von Stradella (1675) und im zweiten Theile nach alt hergebrachtem Brauche die neunte Sinfonie von Beethoven.

Statt der Schumannschen Ouverture — hörten wir — beabsichtigte man eigentlich die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn zu geben. Wir glauben jedoch, obwohl jene der letzeren an Uebersichtlichkeit der Construction und Praegnanz des Charakters nachsteht, dass das Programm im Ganzen dadurch etwas vielseitiger und eben deshalb interessanter geworden ist. Die Ouverture ist reich an Schönheiten — die Oper ist bei ihrer Aufführung in Leipzig hauptsächlich des traurigen Librettos halber durchgefallen — entbehrt auch weniger der Klarheit, als andere Werke desselben Verfassers besitzt aber nicht die Consequenz des Gedankens im höchsten Sinne. — „O weint um sie," gehört jedenfalls zu den besten Compositionen unseres Capellmeisters, die drei Verse des Textes:

O, weint um sie
Die einst an Babels Strand geweint! —
Ihr Tempel wüst,
Ein Traum ihr Land!
Weint um die Harfe Juda's die zersprang!
Abgötter sind, wo einst ihr Gott sich schwang.

Wo badet Israel den wunden Fuss?
Wann hallt von Zion süsser Liedergruss?
Wann wieder wird von Juda's Sang berauscht
Das Herz, das sonst dem Himmelston gelauscht?

Du Stamm mit irrem Fuss und müder Brust,
Wann wirst du eingehen in der Ruhe Lust?
Die Taube hat ihr Nest, der Fuchs die Kluft,
Der Mensch die Heimat, Juda nur die Gruft. —

sind in 3 Sätze (*Andante espressivo* $^6/_8$ Takt; *g-moll* — *Un poco animato* $^3/_8$ Takt; *es-dur* — *Moderato* $^2/_4$ Takt, *g-moll*) getheilt wurden von denen der erste rein für Chor gehalten ist, während in den beiden letzteren Chor und Solo mit und ohne Begleitung des Chors sehr geschickt abwechselnd. Es ist dem Verfasser sehr gut gelungen die Stimmung des Gedichtes wahr und allgemein verständlich wiederzugeben; das dankte ihm das Publikum durch reichen Beifall. Das Solo wurde von Frl. Nina Hartmann, einer Schülerin der hiesigen Musikschule, in nichts weniger als schülerhaften Weise vorgetragen, Tonbildung, Aussprache liessen gar nichts zu wünschen übrig und wir freuen uns, dass wir in den 2 Concerte des Männergesangvereines wiederum sie zu hören Gelegenheit haben werden. — Das Concert von Mendelssohn wurde von dem Concertmeister Hartmann hier vorgetragen, dem Vater der oben erwähnten Sängerin und rief einen wahren Beifallssturm im Publikum hervor. Die Leidenschaft des ersten Satzes, die feine Empfindung des zweiten und das kecke rhytmisch Bewegte des letzten, Alles drückte sich in seinem Spiele mit der grössten Wahrheit aus; man hätte bei Einem stets glauben mögen, Hartmann sei für ihn allein geschaffen, so voll und rücksichtslos gab er sich dem Wesen desselben hin, und staunend sahen wir uns, augenblicklich in ein ganz anderes Reich mit derselben Unwiderstehligkeit hinübergetragen. Des Klatschens und Bravorufens wollte man gar nicht müde werden. — Die Arie von Stradella wurde von M Guglielmi Mitglied der kaiserlich Italienischen Oper in Wien vorgetragen. G. besitzt einen vollen Bariton, seine hohen Töne erhalten jedoch von es an einen hölzernen hohlen Klang der nicht angenehm berührt, seine Technik und besonders seine Triller sind recht gut. Seine Auffassung aber halten wir nicht für ganz gerechtfertigt, dieses ewige tremolo, dieses Zittern und Schluchzen muss man für einzelne dramatische Momente sich aufsparen und nicht in einer langen ernsten, überall tiefe Frömmigkeit athmenden Arie fortwährend zum Besten geben. Wir halten dafür, dass das outriren — wenn sich auch das Publikum, wie auch dieses Mal gewöhnlich dadurch verblenden und zum Beifall verlocken lässt — ein noch schlimmerer Fehler ist, als ein zu mattes Auftragen der Farben. —

Ueber den zweiten Theil, die neunte Sinfonie lässt sich Nichts oder sehr Vieles sagen — dass der grossartige Gedanke in dieser Musik hier schon populär geworden ist, das bezeugt der Rhein am Besten durch die zahlreichen Aufführungen dieses Werkes. Wer fühlte aber trotzdess nicht an einigen Stellen, dass Beethoven nicht mehr praktisch prüfen konnte, ob auch Alles so klänge und so wirke, wie er es im Innern gehört hatte — die Cadenzen des Solo-Quartetts und die hohe Lage des Chors müssen wir schon hinnehmen, denn wo fände sich Einer, der es wagte einen kleinen Schaden an einem so kolossalen Werke auszufeilen; an den Stellen aber, wo namentlich die Holzblaseinstrumente unserm gegen früher so verstärktem Streichquartett gegenüber, verschwinden, müsste man auch jene Instrumente bedeutend verstärken. — Die Ausführung entsprach ganz der sichern und vollendeten Direction Hiller's, sie war untadelhaft. — *6.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln Der tüchtige Violinspieler Herr von Königslöw war diese Woche hier anwesend. —

— Am Palmsonntage wird die „Missa solemnis" von Beethoven unter Leitung Hillers zur Aufführung kommen.

Berlin, 5. März. Die Aufführung der Hugenotten am Freitag, in welcher Roger den Raoul sang, hatte das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Ueber Rogers Gesang ist schon so viel geschrieben worden, dass neue Gesichtspunkte unmöglich aufgestellt werden können, weshalb wir uns auf das Wesentlichste beschränken. Roger ist nicht frei von Uebertreibung, er streift nahe an jene feine Grenze, wo die wahre Leidenschaft in Echauffement übergeht. In so fern trägt er einen grossen Theil der Schuld an den wider- und unnatürlichen Verzerrungen der Meyerbeer'schen Musik, wenigstens steht so viel fest, dass Meyerbeer bei Composition seiner Heldenrollen ihn im Auge hatte. Rogers Stärke liegt nicht im Gesange als solchem — seine grosse Künstlerschaft besteht darin, dass der Darsteller in ihm den Sänger beherrscht, mithin der Charakter der Rolle in erster Linie zu seinem Rechte gelangt, der Gesang dagegen nur als Mittel dient, die innere Welt dieses Charakters zum Ausdruck zu bringen. Hält man diesen Gesichtspunkt fest, so ist Roger freilich auch als Sänger darum so bedeutend, weil er jeden möglichen Ausdruck der zwischen dem Schmachtenden und Dämonischen, zwischen dem leisesten Hauche und der grössten Kraft-Anstrengung liegt, in seiner Gewalt hat. Wir kennen Keinen, der im Stande wäre oder wagte, solche herausgeächzten Laute anzuwenden, wie man sie bei Roger hört, — Laute, die an und für sich genommen unser Ohr vielleicht verletzen, aber in Verbindung mit der jedesmaligen Situation von erschütternder Wahrheit sind.

Ein anderer Vorzug Rogers wird uns bei jedem neuen Auftreten desselben mehr und mehr deutlich. Die meisten unserer Sänger halten nämlich ihre Aufgabe für gelöst, wenn sie nur auf die Gesangspartie die möglichste Sorgfalt verwendeten — auf das, was um sie her, insonderheit im Orchester vorgeht, Rücksicht zu nehmen, halten sie sich nicht für verpflichtet. Nun aber finden sich häufig im Orchester Stellen vor, die auf eine bestimmte Geberde des Darstellers berechnet sind und durch den Wegfall dieser Geberde geradezu unverständlich werden. Diesen Theil seiner Aufgabe erfüllt Roger mit der grössten Gewissenhaftigkeit, und auf dieser Zusammenstimmung seiner Geberde mit dem musikalischen Ausdruck im Orchester beruht grösstentheils die schlagende Wirkung, die er erzielt.

Hat das Publikum einmal die Macht einer solchen überwältigenden Künstlernatur erfahren, so gibt es sich auch mit Leib und Seele gefangen und hat als unterwürfiger Sclave für den Herrn und Gebieter nur Bewunderung und Verehrung selbst bei Aeusserungen, von welchen sonst wohl Sitte und Anstand Notiz zu nehmen verbieten. Das Publikum, welches neuen Erscheinungen immer so rathlos gegenüber sitzt, and dies Missliche seiner Situation gewöhnlich noch dadurch verschlimmert, dass es sich durch Ausübung der absprechendsten Kritik den Anstrich des kompetentesten Richters geben will: — dasselbe Publikum wiegt sich einmal so gern in der Sicherheit, welche ihm eine Autorität, wie die Rogers, gibt, und macht von der Gelegenheit, einmal nach Herzenslust, ohne Gefahr sich zu blamiren, klatschen zu können, den ausgedehntesten Gebrauch.

Für den Künstler, welcher sich als verzogener Liebling vom Publikum auf Händen getragen, Alles, was er bietet, enthusiastisch aufgenommen sieht, liegt nun die Neigung sehr nahe, entweder seinerseits sich in das Gefühl der Sicherheit einzuwiegen, oder aber mit muthwilliger Ironie sich über das Publikum gleichsam lustig zu machen. Diese für jedes gefeierte Genie gefährlichste Klippe hat Roger nicht immer vermieden. Liszt soll einmal gesagt haben: „Um das Publikum zu beherrschen genügt es nicht, ihnen Sand in die Augen zu streuen, ganze Gebirge müssen ihm an den Kopf geworfen werden." Roger hat etwas von diesem Grundsatze. Man nehme sich in Acht, mehrere Felsblöcke — u. A. beim Vortrag des Erlkönig, — sind uns schon an den Kopf geflogen, und wenn auch die Geschichte von dem: „Jal éternué le Prophète" neuerdings in Frage gestellt wird, so erinnern wir uns doch noch sehr deutlich, wie einmal Roger die Arie: „Ha, welche Lust Soldat zu sein", von Anfang bis zu Ende tremulirte, gleichsam als lachte er sich ins Fäustchen über den Beifallssturm, der nachher erfolgen würde. Freilich, wenn das Publikum solche Hänseleien geduldig, oder gar mit wüthendem Enthusiasmus hinnimmt, so geschieht ihm schon recht, düpirt zu werden.

Concertgaben werden neuerdings wieder so reichlich gespendet, wie nur je.

Der kleine Arthur Napoleon hat am Mittwoch sein Abschieds-Concert gegeben; ihn hatten wir bei der Masse von Concerten aus dem Auge verloren — einige nachträgliche Bemerkungen mögen deshalb hier ihre Stelle finden. Zwei direct einander widersprechende Ansichten haben sich über ihn gebildet. Nach der einen repräsentirt er geradezu das Ideal der Kunst, nach der andern ist Alles an ihm Dressur. Die Wahrheit liegt, wie immer zwischen zwei Extremen, in der Mitte. Merkwürdig bleibt an ihm immer die reife Auffassung besonders von Melodien, in welchen ein gewisses Raffinement der Empfindung vorliegt; sollte hier wirklich Dressur vorliegen, so wäre diese doch immer bewundernswürdig, weil sie es erreichte, wie Natur zu erscheinen. Diese Vollendung der Auffassung und des Vortrages zeigte sich aber auch nur in Sätzen, die der kleine Virtuose technisch vollkommen beherrschte, wie z. B. Schulhoff'sche Nocturnen, die langsamen Sätze aus Beethoven'schen Sonaten u. A. m. Die meisten Stücke, die er vortrug, sind aber viel zu schwer für ihn. Mit der kindlichsten Unbefangenheit von der Welt griff er daneben, übersprang er mehrere Takte, blieb er auch wohl ganz und gar stecken. Das war jedenfalls störend, und wäre ihm gewiss weit seltener passirt, wenn er mehr auf seine Finger, als auf die hübschen Gesichter der Zuhörerinnen im Saal geschaut hätte. Wir wünschen ihm aufrichtig, dass er in bessere Hände gerathe; denn sollte er noch fernerhin mit Rosellen, Ascher, Prudent und Konsorten gespeist werden, so wäre Grund genug zu den ernstlichsten Bedenken gegen ein glückliches Gedeihen dieses zarten Talentes vorhanden.

In den Sinfonie-Soireen der königl. Kapelle am Sonnabend kamen neben zwei sehr bekannten und oft besprochenen Werken — Mozart's *G-moll*-Sinfonie und Beethoven's Leonoren-Ouverture — auch zwei weniger gekannte zur Aufführung, nämlich eine Haydn'sche Sinfonie in *D-dur* und Beethoven's Ouverture „zur Namensfeier". Letztere ist, wenn auch an sich werthvoll genug, doch im Ganzen ihres Schöpfers wenig würdig, und jedenfalls eine frühere Composition, als ihre Opuszahl glauben machen will. Ob der Grund zur Wiederaufnahme der Haydn'schen Sinfonie in dem Mangel an geeigneten Novitäten, oder in dem Fagotteinsatz im Adagio gelegen hat, vermögen wir nicht zu entscheiden.

Vater Haydn in Ehren, aber diese Sinfonie klingt stark nach Zopf und Perrücke, und sollte, um wenigstens ein getreues Bild jener Zeit zu geben, wo man sich gern einen Saft- und Kraftausdruck erlaubte, wie eben jenen tiefen Fagotten im Adagio, nur noch im Kostüm gegeben werden. Es ist so sehr in Berlin guter Ton geworden, den jüngern Künstlern Haydn als Muster vorzuführen, dass wir uns fragten, was man wohl gesagt haben würde, wenn diesmal statt seines Namens der eines Neueren als Componist dieser Sinfonie auf dem Programm gestanden hätte. Wer weiss ob da nicht ein homerisches Gelächter sein Lohn gewesen wäre.

J. Sch.

— In der vor Kurzem wiederum erschienenen Gesangschule von Nehrlich ist derselbe als Director des Berliner Gesang-conservatoriums aufgeführt. Wir wissen hier nicht von einem solchen; ebensowenig ist es begründet, dass einer der bedeutendsten hiesigen Gesanglehrer ein verunglückter Schüler von ihm sein soll.

— Die Berliner Opernakademie veranstaltete am vergangenen Sonnabend, unter Leitung ihres Directors, Zopff, eine Wiederholung der Wagnerschen Gesänge und hatte in ihrem Programm mehrere sehr interessante Nummern aus der Oper „Lohengrin" hinzugefügt. Alle Chöre, besonders aber wiederum der beliebte Einzugs-Chor auf die Wartburg, wurden von dem sehr zahlreichen Publikum mit dem lebhaftesten Beifall belohnt. Frl. Messerschmidt Schülerin des Dr. Pyllemann gab mit ihrer klangvollen, umfangreichen Stimme zwei kleine Lieder und erregte in dem Gebet der Elisabeth durch Vortrag und Stimme die schönsten Hoffnungen als zukünftige dramatische Sängerin immer mehr. Anerkennung verdient auch die Ausführung der Beethovenschen *C-moll*-Sonate, als Einleitung durch Hrn. Hartmann (Violine) und Dr. Aisleben (Piano) in Bezug auf durchdachte und klare Auffassung.

Paris. Eine neue Oper von Halevy wird nächstens im Lyrischen Theater zur Aufführung kommen; mehrere Freunde des Componisten, welche die Partitur durchgesehen, sprechen mit grosser Begeisterung von diesem Werke. —

— Mad. Viardot hat auch in Verdi's Trovatore grossen Beifall gefunden, doch klagen Viele darüber, dass diese Künsterin mehr declamire als singe, ja man macht derselben sogar den Vorwurf, dass sie zu viel Feuer entwickele und in ihren Gesten zuweilen das Maass des Schönen überschreite. Alle diese Redensarten reduciren sich auf Nichts, denn Mad. Viardot muss auch heute noch die erste dramatische Sängerin genannt werden.

In einem Theater zu New-Orleans brach neulich eine Damen-Revolution aus, welche um so auffallender erscheinen muss, als die Inhaberinnen der ersten Logen hauptsächlich dabei betheiligt sind. Der Grund dafür ist folgender: Eine ziemliche Anzahl von See-Offizieren erschien im Sperrsitz, jeder mit einem mächtigen Telescop bewaffnet und besahen sich vermittelst desselben die anwesenden Damen. Letztere durch dieses Manoevre sehr genirt, sandten ihre Herren hinunter, um sich jene Zudringlichkeit zu verbitten, erhielten jedoch zur Antwort, dass man ihren Doppelgläsern wohl ein einfaches Glas entgegensetzen dürfe. Als die Damen einsahen, dass alle Unterhandlungen zu keinem günstigen Resultat führten, entfernten sie sich in corpore und wollen das Theater nicht eher wieder besuchen, bis der Director die Versicherung gegeben, keinem Herrn mehr den Gebrauch eines Telescops zu gestatten.

Rundschau.

In einem Concerte, welches der Kammermusikus Seelmann in Dresden gab, trat die Pianistin Frl. Marie Wieck zur Abwechselung einmal als Sängerin auf, ohne zu gefallen.

Justizrath Eberwein in Rudolstadt hat den guten Gedanken gehabt, ein verbindendes Gedicht zu Méhuls Oper: „Jakob und seine Söhne" zu schreiben, um die Oper auch für Concert-Aufführungen möglich zu machen.

Mad. Grisi und Signor Mario geben vor ihrer Abreise nach Europa noch drei Opern-Vorstellungen und ein grosses Concert in New-York.

Spontini's „Vestalin" wurde in New-Orleans gegeben; es erscheint dort seit Neujahr eine Zeitung, welche nur Besprechungen über Musik, Theater und Literatur enthält.

„Rip van Winkle" heisst eine Oper des Amerikaners Bristow, die im Broadway-Theater in New-York aufgeführt werden soll, und von welcher man grosse Erwartungen hegt.

„Der Nordstern" von Meyerbeer, welcher die Runde auf allen Theatern macht, fand in Amsterdam und Strasburg glänzende Aufnahme. Derselbe wird jetzt in New-Orleans einstudirt.

Vieuxtemps spielte in einem Concerte des Philharmonischen Cirkels in Bordeaux und machte wie überall Furore.

Die Musikalien-Handlung von Hall und Sohn in New-York hat eine tägliche Einnahme von 200—500 Dollars; dieses dürfte wohl eine noch grössere Auswanderung nach Amerika veranlassen.

Das vor einigen Monaten veröffentlichte Werk von Marx „Die Musik des 19. Jahrhunderts" ist in New-York bereits in englischer Uebersetzung erschienen.

In Königsberg wurde zum ersten Mal gegeben: „Der letzte Maurenkönig", tragische Oper in drei Akten mit Ballet, Text von J. E. Hartmann, Musik von Marpurg, und gefiel.

Schulhoff gab in Hannover ein sehr besuchtes Concert.

Schumann's „Paradies und Peri" wurde in Braunschweig unter Abt's Leitung sehr gelungen zur Aufführung gebracht.

Herr F. von Roda in Hamburg hat ein neues Oratorium „Der Sünder" componirt und in der Petri-Kirche aufgeführt.

Der Direktor eines Londoner Theaters untergeordneten Ranges hat Meyerbeer's „Nordstern" übersetzen und nach dem Clavier-Auszug für Orchester arrangiren lassen, da er die Partitur nicht erlangen konnte. Trotz der mangelhaften Aufführung und der ziemlich miserabel hergestellten Orchester-Begleitung, hat die Oper doch gefallen.

Die Oper „Santa Chiara" vom Herzog von Coburg, fand in Hamburg so grossen Beifall, dass bereits mehrere Wiederholungen derselben stattfanden.

In Lissabon fand im Königl. Schloss ein grosses Concert statt, in welchem der König selbst die Hauptpartie sang.

Frl. Anna Zerr ist von ihrem Unwohlsein vollständig befreit und gastirt in Gotha.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 11. Cöln, den 17. März 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Niels W. Gade, Erlkönigs Tochter.

Ballade nach dänischen Volkssagen für Solo, Chor und Orchester. Leipzig, Kistner.

Schluss.

II.

№ II beginnt mit der Schilderung der Nacht — *Andante con moto; c-dur; ¹²/₈ Takt* — eine einzelne Stimme beginnt, und in jedem halben Takt tritt eine neue herzu bis zum ⁶/₄ Akkord auf *g*, auf dem das Cello durch einen kurzen Gang, das Horn gleichsam zum Gesang hervorruft, den dieses auf einem 8taktigen Orgelpunkt in *c* verlangt, während die Harmonien stets in Achtelbewegung in die Höhe getragen werden. Der Gesang, das feierliche Tönen, welches jeder zu vernehmen wähnt, wenn er in die Nacht auf das Feld hinaustritt und sich fern den Wohnsitzen der Menschen befindet, verstummt, unstäte Läufe (Celli's und Violinen, die Holzblaseinstrumente haben die Harmonie.) wogen von *c-dur, moll* durch *g-moll* wieder zurück nach *c-dur* auf und nieder und führen schwindend zu jener Melodie zurück, die noch einmal ertönt. In den 4 Takten, die hierauf folgen und Olufs Gesang einleiten, spuckt schon ein Wenig die Geisterwelt im *p* gleiten Tonleitern bald ganz, bald abgebrochen an uns vorüber und weichen erst bei dem Eintreten von Olufs Stimme:

> Nacht, o wie stille!
> Der Mond allein blickt auf die einsame Hage
> Im Dickicht flötet ein Vogel gar klein,
> Doch zu horchen darf ich nicht wagen.

Schon bei den letzten Zeilen erklingen einige Akkorde in der Höhe angeschlagen, die Tonleitern erscheinen wieder und die Begleitung wird in 16 Theilbewegung fortgeführt. Ein Gewand huscht an seinen Augen vorüber, die Lüfte reden seltsam zu ihm,

> Mein Herz sie fesseln an diesen Ort,
> Mich hauchen in Schlummer die Düfte.

Diese Zeilen bewegen sich auf dem Basse *g*, die Melodie schleppt sich gleichsam in den Schlummer ein und die unbeweglichen, dicken Bässe malen recht treffend die lastende Schwere, welche diesem Schlafe eigen. Die wogende Begleitung weicht einem unterbrochenen *tremolo*, der Bass geht in Trillern — alles *pp* abwärts — und wir werden durch die Modulation nach *e-moll*, der Tempowechsel (⁶/₈ *Andantino*) plötzlich aus der Ruhe aufgescheucht, wie Blitze eilen die Läufe an uns vorbei, dann hüpft es umher, einzelne Töne klingen in den höchsten und tiefsten Lagen plötzlich an unser Ohr, dazwischen schwirrt es wie im berauschenden Tanze: die Erlenmädchen nahen:

> Leicht schwebt der Tanz nun durch die Haine!

so beginnt ihr Chor mit den Motiven, die wir schon in der Einleitung des Prologs gesehen haben. — Oluf fühlt die Gefahr, er ruft sich selbst zu: flieh' o flieh' mit Bangen; allein so bewegt die Melodie auch ist, wie eine Klammer halten die Bässe auf *c-dur dominante* zu *a-moll* ihn fest, er kann nicht mehr los und in dumpfer aber unfreier Bewegung nehmen die Streichinstrumente bei seinen letzten Worten eine wogende Figur an; der Bass steigt chromatisch zum *h* der *Dominante* von *e-moll* herab, und von Neuem beginnt der Gesang der Erlenmädchen. Jetzt kann Oluf die Mädchen schon zählen, er muss sehen, dass Erlenkönigstochter ihm winkt. Unheimlich wirkt es hier, dass das *e* in der mittleren Lage orgelpunktartig bald als Triller, bald *tremolo* wirkt; bei „Erlkönigstochter", in dem Momente also wo Oluf ihr Winken wahrnimmt, da treten die Flöten wild ein und pfeifen hinauf und herab um eben so unerwartet zu verschwinden, als sie kamen. Der Nachsatz bleibt auf dem *e* — wie vorhin — und absichtlich unerwartet tritt *as-dur* ein, in welcher Tonart Erlkönigstochter jetzt ihn anredet, langsam ihr Gift in seine Ohren träufelt

und endlich, da ihr Schmeicheln vergebens, ihn mit Gewalt sich erobert.

Willkommen Herr Oluf
Was eilst du von hier
Tritt her, in den Reihen
Und tanze mit mir.

In der Schluss-Cadenz tritt der Chor der Erlenmädchen von Neuem mit seinem kurzen Motive, und verführerisch in die Lüfte hallend sind Erlkönigstochter Schlussnoten.

Ich nimmer darf, ich nimmer mag,
Früh morgen ist mein Hochzeittag.

ruft Oluf erregt ihr entgegen, noch ist seine Melodie schwungvoll, kräftig entringt sich dem hier weichlich wirkenden *as-dur* und modulirt nach *e-dur*.

Erlkönigstochter wiederholt ihre Aufforderung und verspricht ihm ein seiden Hemd, allein Oluf widersteht noch, doch schon ist er verwirrt: „ich darf nicht tanzen, wie gern ich's thät!" wohl liegt noch in seiner Melodie derselbe Schwung, allein die Modulation wird matter, sie kehrt zum *as* zurück, und es wird nur das *dur* vorübergehend in *moll* verwandelt, worauf Erlkönigstochter zum dritten Male ihren Gesang anstimmt und ihm jetzt einen silbernen Panzer verheisst, viel dringender ist ihre Cadenz, jene Takte werden verlängert, da rafft Oluf seine ganze Kraft zusammen — *Allegro molto, c-moll* — Seine Worte:

Ich nimmer darf, ich nimmer mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeittag!

sind aber das Zeichen zu dem letzten drohenden Versuch seiner Verführerin; dumpf wogt es in den tiefsten Regionen des Orchesters auf, und mit wachsender Steigerung singt jene ihm zu:

Und wenn du nicht willst tanzen mit mir,
Seuch' und Krankheit soll folgen dir.

in kurzen Absätzen steigert sich der drohende Ausdruck der Melodie, welche durch *g-dur* nach *c-moll, c-dur, f-moll* und dann zurück nach dem weichen *quart sexten* Akkord auf *g* durch *des-dur* modulirt. Dieser Fluch geht Oluf durch Mark und Bein, er fühlt schon das Grausen des Todes in sich:

Ha, hilf mir Gott! jetzt fasst sie mich an!
Erlkönigs Tochter hat mir ein Leid gethan.

Jetzt beginnt die Orgie der Geister, höhnend beschreibt Erlkönigstochter die Wirkung ihres Schlages, Oluf spornt sein Ross bittend zur Flucht an, die Geister fallen mit ihrem unerbittlichen

Reit' heim, reit heim, Herr Oluf
Früh morgen bist du todt!

stets dazwischen, während es in dem Orchester auf und abwogt bald in Tonleitern, bald in Arpeggien und einzelne hohe Töne von Zeit zu Zeit dazwischen schrillen.

Bis zum letzten Takte von № II ging das wilde Toben fort, in den beiden vorletzten Takten hallen noch einmal die Blechinstrumente den *c-moll* in den mittleren Lagen auf dem Basse *g* im *ff* aus und ein kräftiger Schlag des ganzen Orchesters reisst das Bild, die Scene, welche sich vor unsern Augen entwickelt hatte, ohne Beruhigung ab. Wir werden aus dem wüsten Treiben im Walde, zwischen den Föhren zurück in die Festhallen Olufs versetzt. Ruhe und Schlaf haben die Gäste erquickt, sie treten unbefangenen Sinnes zusammen und singen einen jubelartigen Morgengesang — *Andante con moto* $^{3}/_{4}$ Takt — zuerst von den Hörnern, dann den Violinen und zuletzt von den Cellis ertönt leise der *c-dur* Akkord, schwillt an und verhallt, das Horn bläst dann einen ruhigen Aufruf — die Nacht ist vorüber, die Sonne erscheint — einen Gruss der Sonne über das ganze Land, und der Chor beginnt ein choralartiges Lied mit demselben Motive.

Im Osten geht die Sonne auf,
Sie färbt die goldne Wolk,
Zieht über Meer und Bergeshöh'
Zieht über Land und Volk!
Sie kommt vom fernen schönen Strand
Aus Paradieses Schoos
Sie bringet Leben, Licht und Lust
Für Alle, klein und gross.

Schon der Einsatz des *c-dur* sogleich nach *c-moll* wirkt so aufklärend, als ob ein Sonnenstrahl die Nebel und den Spuk darinnen zertheilt, und die Entwickelung des Gesanges ist so ruhig, so gläubig, dass unser Blut sich besänftigt und uns Alles, wie ein Traum, wie die Lüge der fiebernden Phantasie vorkömmt.

Allein der Mutter feiner Sinn hat sich nicht beruhigt, sie schüttet in einem Liede — *Andantino; a-moll* $^{3}/_{4}$ Takt — ihr Herz aus. Sie hat an des Hauses Thür seiner gewartet, ob auch die Sterne schon wieder erblichen etc. und jetzt da der Sonne Morgenroth sich zu heben beginnt, steigt ihre Angst. — Anstatt nach der *Dominante e-dur* zu gehen, wendet sich die Melodie, wie es der schwebenden, elegischen Stimmung der Mutter näher liegt, nach *e-moll*; und beide Verse schliessen im starken Ausdruck der Angst:

Herr Oluf, Herr Oluf
Wo treibt's in der Nacht dich hin?
Wie füllest mit Angst
Du der Mutter Sinn?

auf immer heftigern Modulationen, *f-dur, a-moll, d-moll,* Septimenakkord auf *f; b-dur*, folgen sich schnell, und wir werden durch *d-moll b-dur*, verminderter Septimenakkord auf *h; d-moll, b-dur* zu dem aufsteigenden

Bass *f, a, b, h, c, d* nach *e* der *Dominante* zu *a-moll* zurückgeführt, ohne jedoch zum Abschluss in dieser Tonart zu gelangen. Gade bleibt auf der *Dominante* stehen, weil die Spannung der Situation keinen Abschluss zulässt -- die Gäste sind zu ihren Gelagen zurückgekehrt, wir hören ihr Jubeln, die Männerstimmen singen auf den immer breiter entfalteten Akkorden *e-dur* ohne Melodie, als ob es nur zu uns herüberschallte um sich hören zu lassen, nicht um ein präcises Bild von ihrem Zustande zu geben: Wir schenken Meth, wir schenken Wein; die Frauen aber weichern Sinnes fragen jedoch noch mehr neugierig, als etwa schon besorgt: Wann kommt Herr Oluf zum Liebchen heim? — Wieder ertönen die elegischen Töne, welche den Gesang der Mutter eben eingeleitet haben, da aber sieht sie ihn durch das hohe Korn reiten, für einen Augenblick schwindet ihre Angst — aus *a-moll* plötzlich durch den Dominantenakkord *c, e, g, b* vorübergehend nach *f-dur* um dann nach *c* überzugehen, wir werden weiter unten sehen, wie der Verf. nach *e-moll* modulirt, der Schlusstonart, die auch in dem richtigen Verhältniss zu *a-moll*, welches der Klage der Mutter zu Grunde lag steht — sie schreibt seine Eile der Sehnsucht zu und jubelt auf:

Er schwingt sich wie ein Edelfalk
Herab von jenem Hügel!

Polternd malt der Chor und das Orchester das eilige Nahen Olufs, die Männer und Frauenstimmen stehen sich wieder als compakte Massen gegenüber und fallen stets zwischen einander ein, bis sie auf die Worte „er eilt nach Haus, er eilt nach Haus“ in einem kräftigen Gange zusammen nach *g-dur* der *Dominante* von *c-dur* moduliren. — Während die Mutter ihrem Sohne, der in stierer Angst, die Augen aus den Höhlen getrieben, auf sie zujagt, entgegenruft:

Herr Oluf halt an deine Zügel!

erkennt der Chor die Wahrzeichen seines schrecklichen Abenteuers: Wo ist des Helmes weisser Strauss? Wo ist sein Schild geblieben? Es träufelt Blut von dem gold'nen Bügel! und stimmt dann laut rufend in der Mutter Worte ein, um Oluf zum Anhalten zu vermögen; die Begleitung ist ganz unruhig, in hastig trippelnder Bewegung gehalten und die Modulation steigt in den 3 Sätzen, durch die *Dominanten* von *c-dur (g)*; *d-moll (a) e-moll (h)* zu dem *quart-sexten* Akkord auf *h*. Kaum sind ihre Worte beendet, da ertönen die Läufe welche die Bewegung der Erlenmädchen in № II malten gleichsam als hielte jetzt Herr Oluf an und sähen in seinem convulsivisch zuckenden Gesichtsmuskeln sich die grausenhaften Vorgänge der Nacht abspiegeln. — Da ergreift seine Mutter das Wort — *Molto moderato, e-moll* ⁴/₄ Takt — Sag an, warum bist du so bleich? — Soll ich nicht bleich sein, da ich im Erlenreich war! — Und was sag ich jetzt deiner jungen Braut? — Sag, ich jage den Hirsch! — In der Zeit hat sich die Erstarrung der Angst gehoben, welche die Gäste lähmte; sie stimmen in die Fragen der Mutter ein: Zeig uns die Gäste? — Nur Einer sah mit mir das Morgengrauen! —

Und wer ist der Eine, der mitgegangen?
Oluf.
Des Todes Grau'n, das mein Herz umfangen!
Mutter und Chor
Hilf, milder Christ, hilf in Qual und Noth!
Er sinket — erblasset — Herr Oluf ist todt!

Bei der ersten Antwort hören wir noch die Motive des Tanzes der Erlenmädchen angedeutet, allein bei der folgenden treibt Alles in *tremulo* durcheinander, während die Melodie seiner Antworten, sich zumeist in den hohen Tönen *f, e, dis* herumdrehen und durch das *pp* einen tieferschütternden nagenden Schmerz, der mit wachsender Gewalt dem Wahnsinn oder dem Tode entgegenreißt, ausdrücken. An der Stelle aber, wo nach seinem Gast gefragt wird, da ergeht sich die Musik in den fremdesten Modulationen, zuerst wagt er es nur anzudeuten, den schrecklichen Genossen seines Rittes; da aber der Chor und die Mutter immer schärfer in ihn dringen, so stösst er im Todeskampf die Worte heraus: des Todes Grauen etc. etc.; die Harmonien werden plötzlich klar, — Oluf schliesst auf der Dominante zu *e-moll* — aber eisig kalt, der Rest, abgesehen von der Ausweichung nach der Unterdominante *a-moll* bleibt ganz in *e-moll*.

Wieder folgt in dem Epilog (siehe oben) *e-dur* auf *e-moll*; doch hat das dieses Mal eine ganz andere Wirkung als das *c-dur* in dem namentlich das Blech so klar klingt, auf *c-moll*. *E-dur* ist uns noch bekannt von dem Prolog her und versetzt uns sofort zu jenem zurück. Der erste Vers — (die Worte sind oben angegeben) — liegt auf der Melodie des Prologs, der zweite ist jedoch einfach declamatorisch gehalten, wie es auch dem Sinne entspricht. Zum Schluss taucht noch einmal, so leicht wie Schaum, das Motiv des Sanges der Erlenmädchen auf und eine *Fermate* endet ohne weiteres Nachspiel das ganze Werk.

Nach einer so gründlichen Analysirung, die am deutlichsten ausdrückt, mit welcher Vorliebe wir uns der Besprechung dieses Werkes unterzogen haben, ist es für unsern Leser gewiss unnütz, noch einmal in allgemeine Lobeserhebungen, die immer etwas Phrasenhaftes an sich haben, auszubrechen, — wir sind überzeugt dass dieses Werk durch die Gewalt der ihm innewohnenden Poesie vor Allem sich überall ganz unzweifelhafte Erfolge erringen wird. — *f.*

Aus Leipzig.

Unter allen den zahlreichen Musikaufführungen, die uns der Monat Februar brachte, erhielten das sechszehnte und siebenzehnte Abonnements-Concert sowie die vierte Quartett-Soirée durch die Mitwirkung des Herrn Capellmeisters Ferdinand Hiller aus Cöln ein ganz besonderes Interesse, weshalb ich dieselben auch allen allen anderen voraufstelle. Der mit dem vollsten Rechte in der Musikwelt so hochgeschätzte Künstler, der stets nur der edelsten Richtung gehuldigt und den erhabenen Zweck der Kunst nie aus den Augen verloren hat, bethätigte sowohl als Componist wie als Virtuos sein anerkanntes Talent, wie seine hohe künstlerische Intelligenz. Von den neuen Werken, die er vorführte, gebührt die erste Stelle der Symphonie „Im Freien" (17. Abonnements-Concert) Wie schon der Titel andeutet, gibt Hiller hier ein Naturgemälde; es ist dasselbe geistvoll concipirt, äusserst fein ausgearbeitet und mit der ganzen Farbenpracht des modernen Orchesters colorirt, so dass der Totaleindruck nur ein sehr günstiger und vollständig befriedigender sein kann, zumal bei einer so in allen Theilen gelungenen Ausführung, wie es die hiesige, von dem verehrten Componisten persönlich geleitete war. Wahrhaft poetisch und schwunghaft ist der erste Satz, den ich auch am höchsten stellen möchte, geistvoll und pikant der diesem bezüglich des Kunstwerthes am nächsten stehende zweite (Scherzo), schön empfunden, doch vielleicht einiger Kürzungen bedürfend, der dritte (langsame). Der vierte Satz erscheint mir mehr als das Resultat scharfsinniger Reflexion und geistreicher Combination, als das der zum künstlerischen Schaffen unaufhaltsam drängenden Nothwendigkeit, auch ist in diesem Theile die Orchestration bisweilen fast zu massenhaft für den Concertsaal. Ueber einige Anklänge besonders im dritten Satz, sei hier mit dem Componisten nicht gerechtet, vielmehr wollen wir uns freuen über das Erscheinen eines so trefflichen Werkes, das hoffentlich eine bleibende Stelle auf dem Repertoir unserer Concerte finden wird. Das dem Range nach zweite Orchesterwerk Hillers war die im sechszehnten Concert aufgeführte Ouverture zu Racines „Phädra", eine schöne, breit angelegte und dem Geiste der Dichtung entsprechende Composition, die ebenso wie die Symphonie bei Publikum und Tageskritik die gebührende ehrenvolle Würdigung fand. Als Composition an sich hat mich das Pianoforte-Concert in *Fis-moll*, das Hiller in demselben Concerte vortrug — bei aller Achtung, die man auch vor dieser Arbeit haben muss — im Allgemeinen weniger angesprochen, als die genannten Orchesterwerke Namentlich gilt das von dem ersten Satz, während der zweite vermöge der eindringlichen Motive und der dritte durch eine originelle Rhythmik, die überhaupt ein überwiegendes Element in Hillers Compositionen ist, bedeutend mehr zu fesseln vermochten. Was der Gast als Pianist leistet, ist so allgemein bekannt, dass es wohl überflüssig erscheinen dürfte, die grossen Vorzüge seines Spiels hier nochmals zu beleuchten; es genüge hier dass er in dem *Fis-moll*-Concert sowohl, als bei dem Vortrag der Variationen für Pianoforte allein und der Serenade für Pianoforte, Violine und Violoncell, die er in der vierten Quartett-Soirée zu Gehör brachte, seinen grossen Ruf als Virtuos vollkommen rechtfertigte. Die Variationen sind meines Erachtens nächst der Symphonie am höchsten zu stellen unter den diesmal hier aufgeführten Hillerschen Werken. Das prachtvolle, edle und doch einfache Thema ist in überraschend schöner Weise allseitig in das glänzendste Licht gestellt und es dürfte dieses Werk ohne Zweifel mit dem Besten rangiren, was in neuester Zeit für das Pianoforte geschrieben worden. Ein reizendes Salonstück in grösserem Massstabe und im besten Sinne des Werkes ist die Serenade, die auch in den beiden anderen Stimmen durch Herrn Concertmeister David und Herrn Grützmacher vortrefflich durchgeführt ward. Betrachtet man das Resultat, welches Hiller durch sein diesmaliges hiesiges Auftreten als Componist und Virtuos erreicht hat, so ist es ein über Erwarten günstiges; denn dem Künstler, der bisher aus Gott weiss welchen Gründen hier keinen sonderlich günstigen Boden für seine Werke hatte und selten mehr als einen succès d'estime erreichte, ist es nun vollständig gelungen, das Publikum von seiner Bedeutung als Componist zu überzeugen und sich für die Dauer die lebhaftesten Sympathien zu sichern. Möge dieser Erfolg den würdigen und vermöge seines Talents, wie seiner Intelligenz berufenen Vorkämpfer für das Schöne und Edle in der Kunst bestimmen, recht bald wieder uns einen so interessanten und anregenden Besuch abzustatten. — Was die Gesangsleistungen in den vier letzten Abonnement-Concerten betrifft, so sind als wirklich gut nur die des fünfzehnten und siebenzehnten zu nennen. Im ersteren trug Herr Professor F. Götze Ricitativ und Arie aus „Iphigenie" und zwei Lieder von Fr. Schubert (Frühlingsglaube" und „der Neugierige") mit eben so trefflicher Technik, als Verständniss und inniger warmer Empfindung vor — in letzterem sang abermals Frau Krebs-Michaleck vom k. Hoftheater in Dresden und zwar Scene und Arie aus „Achilles" von Paer (ein im ältern italienischen Styl gehaltenes, wenig bedeutendes, für die Sängerin aber dankbares Musikstück) und die Arie in *B-dur* des Sextus aus „Titus." Die Leistungen der schätzbaren Sängerin waren trotz einer leichten Indisposition sehr brav und fanden allgemeine gerechte Anerkennung. Die Gesangsvorträge für das sechszehnte und achtzehnte Concert hatte Frau Cäcilie Botschen aus Prag übernommen. Sie hatte die Mendelssohnsche Concertarie, drei Lieder von Fr. Schubert und R Schumann, Scene und Arie von J. H. Vorhulst und die Cavatine „Rose, wie bist du reizend und mild" aus „Zemiro und Azor" von Spohr gewählt. Die Sängerin hat sehr schöne Stimmmittel und ohne Zweifel auch natürliche Begabung für die Tonkunst; im Allgemeinen erscheint ihre Gesangsbildung jedoch noch sehr lückenhaft. Die Intonation ist nicht immer rein, die Textaussprache obwohl im Ganzen deutlich, doch nicht frei von fremdartigem Accent, die Kehlfertigkeit ungenügend. Was das Geistige anbetrifft, so war die höhere künstlerische Weihe zu vermissen; der Gesang der Frau Botschen entbehrt des innigen und wahren Verständnisses, der zündenden Leidenschaftlichkeit, mit der z. B Mendelssohns Arie aufzufassen und wiederzugeben ist. Am allerwenigsten eignet sich diese Sängerin aber zu dem Vortrage zart gehaltener Compositionen, wie die Spohrsche Cavatine, Ave Maria von Schubert und die Lieder von Schumann: „Volksliedchen" und „Frühlingsnacht", die Scene und Arie von Vorhulst ist ein gut gearbeitetes, jedoch etwas massives, seiner künstlichen Modulationen und nicht immer stimmgerechten Gesangsfiguren wegen für den Sänger nicht sehr dankbares Musikstück, das überdem nicht ganz frei von Anklängen an Mendelssohn und C. M. v. Weber. Die Wahl desselben dürfte auch in sofern keine glückliche zu nennen sein, als die Arie für Frau Botschens Stimme theilweise zu hoch liegt. Bei ihrem ersten Auftreten fand Frau Botschen eine vielleicht zu freundliche Aufnahme, im achtzehnten Concert dagegen schienen ihre Leistungen weniger anzusprechen. —

Ausser Hillers trefflicher Leistung war bei den vier in Rede stehenden Aufführungen das Pianoforte-Spiel noch durch einen anderen Meister ersten Ranges vertreten Herr Alexander Dreyschock spielte im achtzehnten Concert das Mendelssohn'sche *G-moll*-Concert und zwei kleinere Piècen eigener Composition: „Spinnerlied" und „l'inquiétude", denen er nach stürmischem Hervorruf noch ein sehr ansprechendes Salonstück beifügte. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass dieser berühmte Künstler auch diesmal seinen grossen Ruf rechtfertigte. Besonders hinreissend war die Wiedergabe des seinem Naturell so sehr entsprechenden herrlichen Concerts von Mendelssohn. Herr A. Dreyschock wird das hiesige musikalischehn Publikum in der nächsten Soirée für Kammermusik noch einmal durch seine seltene Virtuosität erfreuen. — Im fünfzehnten Concert spielte Herr Bruno Stollenhaupt — ein ehmaliger Schüler unseres Conservatoriums — ein Adagio und Rondo für Violine von Vieuxtemps sehr brav, im sechszehnten trug unser trefflicher erster Hornist, Herr Adolph Lindener, ein sehr schwieriges „Concert in Form einer Gesangsscene" von A. van Brée vor, im siebenzehnten der fürstl Reussische Hofmusikus Herr Baumgärtel ein Concertino für das Hoboe von Kalliwoda. Letzterer überraschte durch seine ungewöhnliche Fertigkeit und durch geschmackvollen Vortrag. Trotz der äusserst trivialen Composition und der wenigen Beliebtheit der Hoboe als Soloinstrument wusste Herr Baumgärtel sich die wohlverdiente Anerkennung zu verschaffen. — Die Orchesterwerke dieser vier Concerte waren ausser den schon oben besprochenen neuen: Die Lustspiel-Ouverture von J. Rietz — ein Werk, das man immer lieber gewinnt, je öfter man es hört — ferner die Ouverture zu „Oberon", Op. 115 von Beethoven, zu „Medea von Cherubini, Ouverture, Scherzo und Finale von R. Schumann und die Symphonien in *F-dur* von Beethoven, *C-dur* von Fr. Schubert und die Doppel-Symphonie in drei Sätzen „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" von Spohr. Letzteres hier nur selten gehörtes Werk zeigt in jeder Note die Meisterhand, aus der es hervorgegangen; es ist ein äusserst kunstvoller, bis ins Feinste ausgeführter Bau und wird daher für den Musiker immer von grossem Interesse sein. Im Ganzen jedoch fehlt der Symphonie die jugendliche Frische; die dem verehrten Altmeister eigenthümliche Sentimentalität und Weichheit überwiegt fast zu sehr und erzeugt eine nicht in Abrede zu stellende Monotonie. Rechnet man dazu, dass durch die in dem Zusammenwirken der beiden Orchester bedingte Vielstimmigkeit der Klarheit und Durchsichtigkeit des Werkes Abbruch geschieht, so wird man es erklärlich finden wenn die Symphonie dem grössern Publikum stets weniger zugänglich bleiben muss und bei diesem nicht mehr als einen Achtungs-Erfolg erringen kann. — Die Ausführung des schwierigen Werkes war eine ganz vorzügliche. — In der vierten Quartett-Soirée im Saale des Gewandhauses kamen neben den Hiller'schen Compositionen noch die Quartette in *D-moll* von Haydn und in *A-dur* № 3 von R. Schumann durch die Herren David, Röntgen, Herrmann und Grützmacher zu sehr gelungener Ausführung.

Das sechste Concert der Euterpe brachte an Orchesterwerken die sehr brav ausgeführte Ouverture zur „Zauberflöte" und die *D-moll*-Symphonie von Kalliwoda. Eine junge Sängerin, Frl. Celine v. Waszkowska aus Warschau debutirte mit entschiedenem Glücke. Sie sang Recitativ und Arie aus „Don Juan" und eine Arie aus Linda d. Chamounix von Donizetti. Frl. v. Waszkowska's Gesang spricht für tüchtige, ernste Studien und ein schönes Talent, das bei einer sehr beachtenswerthen Stimm-Begabung zu schönen Hoffnungen berechtigt. Wenn einem der beiden Vorträge der Vorzug gegeben werden sollte, so wäre es dem der Donizetti'schen Arie, die sie mit brillanter Fertigkeit und bei neu italienischer Musik besonders unerlässlichem Schwung und Feuer wiedergab. — Die Sololeistungen in diesem Concerte waren ein Concert von David für die Violine, von Herrn Hilf gespielt, und eine Romanze für Ventiltrompete von Grützmacher, vorgetragen von Herrn Rolle. Beider ist mit lobender Anerkennung zu gedenken. —

Am 30. Januar gab der Pauliner-Sänger-Verein im Saale des Gewandhauses sein diesjähriges Concert. Den ersten Theil desselben füllte die Musik Mendelssohns zu der Tragödie „Oedipus in Kolonos" von Sophokles aus. Das verbindende Gedicht sprachen zwei Mitglieder des Dresdener Hoftheaters, Frl Burg und Herr Winger, die Harfenpartie trug Frl. Leonie Puters de Vattelette aus Paris vor. Den zweiten Theil eröffnete die Ouverture zu „Leonore" (№ 2) nach einem später vorgefundenen Manuscript). Der Verein bewährte, ebenso wie in der Mendelssohn'schen Musik, seinen ehrenvollen Ruf bei dem Vortrag der Lieder für Männerchor: „Frühling ohn' Ende" von Carl Reinecke „Ritornell" und „die Lotosblume" von Schumann, „Sehnsucht nach dem Walde" von H. v. Sahr, Maienzeit von J. Rietz und „Wanderlied" von Mendelssohn. Frl. Berg betheiligte sich ferner mit dem meisterhaft declamirten Gedicht von Mosenthal „die drei Schwestern", Frl. Puters de Vattelette mit einer Fantasie caractéristique und den drei „Liedern ohne Worte" für Harfe von Godefroy, die sie schon in dem fünften Euterpen-Concert vorgetragen hatte. Auch diesmal bethätigte sich die junge Donna als eine tüchtige Virtuosin ihres Instrumentes, nur wäre zu wünschen gewesen, sie hätte etwas bessere Compositionen gewählt. Die Fantasie caractéristique erschien ziemlich charakterlos, die „Lieder ohne Worte" sind äusserst triviale Salonstückchen.

Nachdem mehrere Wochen lang die trostloseste Ebbe in dem Opern-Repertoire unseres Theaters geherrscht hatte und man nur hin und wieder durch einige Repetitionen der nun bis zum Ueberdruss abgeleierten Dilettanten-Oper „Die Weiber von Weinsberg" von Conrad an das Dasein des Opernpersonals erinnert wurde, ist jetzt plötzlich eine hohe Fluth eingetreten und eine interressante Opernvorstellung folgt auf die andere. Der Grund zu dem vorherigen Stillstand in der Oper lag hauptsächlich darin, dass durch das fortwährende Unwohlsein des Frl. Zerr, die hier gastiren sollte, alle Thätigkeit der Direction und des Kapellmeisters gelähmt wurde. Letzterer hatte mehrere Opern bis zu der Hauptprobe vorbereitet, es mussten dieselben jedoch einstudirt wieder liegen bleiben, weil Frl. Zerrs Auftreten von Tag zu Tag zu erwarten stand. Die Unpässlichkeit der Künstlerin liess jedoch nicht nach, auch mochte dieselbe sich scheuen, bei der grossen Kälte sich dem Zug und dem nordischen Klima, die bisher in unserem Musentempel herrschten, auszusetzen. Sie reiste deshalb ab, ohne aufgetreten zu sein, wird jedoch dem Vernehmen nach mit den Nachtigallen wieder zurückkehren und uns durch ihre Kunst erfreuen Die erste Oper, die nun wieder erschien, war Aubers „des Teufels Antheil" Es ward dieselbe recht hübsch gegeben und würde auch noch entschiedener durchgeschlagen haben, wenn die Hauptpartie, Carlo Broschi, was das Musikalische betrifft

genügender besetzt gewesen wäre Frau Bachmann, die nunmehr seit einigen 20 Jahren, die Soubretten in Oper, Schauspiel und Vaudeville vertritt, spielte den Carlo Broschi ganz vortrefflich, dem musikalischen Theil der Rolle ist sie jedoch selbst in ihrer Blüthezeit nicht gewachsen gewesen, jetzt ist dies natürlich noch weniger der Fall und doch muss gerade hier der Schwerpunkt in einem kunstvollen und gewinnendem Gesange liegen. Den reichen Schmuck von Coloraturen, mit denen Auber diese Partie ausgestattet, hatte die Sängerin fast ganz entfernt und was sie davon beibehalten, bewies, wie sehr sie mit dieser Vereinfachung der Partie in ihrem Interesse gehandelt. — Eine sehr wackere Vorstellung war die der neueinstudirten Oper „das Nachtlager zu Granada" von C. Kreutzer. Die Partie der Gabriele sang eine Gastin, Frl. Wagner aus Prag, eine begabte, mit schönen, wenn auch nicht grossen Stimmmitteln ausgestattete und tüchtig gebildete Sängerin. Frl. Wagner trat einige Tage später als Leonore in „Stradella" auf; sie war an diesem Abend weniger disponirt und hatte die Rolle nur aus Gefälligkeit gegen den ebenfalls in dieser Oper gastirenden Herrn Th. Formes und gegen die Direction übernommen. Die talentvolle junge Sängerin ist bereits für unsere Bühne gewonnen. Eine Reihe von Opernvorstellungen, wie wir sie seit langer Zeit nicht gesehen haben, brachten die Gastspiele des Herrn Th. Formes und der Frau Madelaine Nottes aus Hannover. Die verehrten Gäste traten vereint zweimal in den „Hugenotten" und einmal in der „Jüdin" auf. Herr Formes stand von seinem früheren hiesigen Gastrollen-Cyclus her noch in dem besten Andenken; man sah seinen Leistungen mit sehr hochgespannter Erwartung entgegen, umsomehr da er lauter Partien gewählt, die er hier noch nicht gesungen hatte. Auf das glänzendste rechtfertigte und übertraf der treffliche Sänger diese Erwartungen. War sein Raoul eine in jeder Beziehung poetische und edele Gestaltung, so stand Herr Formes als Sänger wie Darsteller bei seiner Wiedergabe des Eleazar auf nicht minder hoher Stufe, ja ich möchte diese Leistung in sofern noch höher anschlagen, als der Eleazar wohl die schwierigste Aufgabe ist, die sich ein Tenorist stellen kann, weil dieser hier ein Charakter-Darsteller sein muss, ein Fach, das dem Tenorsänger ferner liegt.

Ueber Frau Nottes glaube ich nicht zu viel zu sagen, wenn ich sie neben die ersten dramatischen Sängerinnen unserer Zeit stelle. Ausgestattet mit einer schönen, kraftvollen und namentlich in der mittleren und tiefern Lage äusserst wohlthuend wirkenden Stimme ist sie eine vollständig durchgebildete Sängerin und treffliche Darstellerin. Am meisten wirkt Frau Nottes jedoch durch ihr bedeutendes Talent, durch die innere Wärme und Begeisterung für den zu reproducirenden Gegenstand. Es waren seltene Genüsse welche diese Gäste darboten, selbst unser sonst mit Beifallsbezeugungen ziemlich sparsames Publikum ward durch sie zu dem höchsten Enthusiasmus hingerissen, und ich selbst muss gestehen, dass ich seit der Schröder-Devrient das grosse Duett im vierten Akte der „Hugenotten" nicht in so vollendeter Schönheit gehört habe, wie von diesen beiden Künstlern. Es konnte nicht fehlen, dass die Gäste auch unsere einheimischen Sänger zur Aufwendung aller ihrer Mittel und Kräfte anfeuerten; die ehrenvolle Stellung, die die meisten neben jenen behaupteten, verdient ehrenvolle Anerkennung. Frau Witt sang die Margaretha von Valois und die Eudoxie über Erwarten schön, Herr Behr war als St. Bris wie in der grossen Partie des Cardinals sehr brav, ebenso Herr Schneider als Leopold v. Oesterreich, und selbst Herrn Burger als Marcel gelang es in dieser noch über seine Kräfte gehenden Partie Entsprechendes zu leisten. Das Ensemble war in beiden Opern genügend, was besonders bei der Aufführung der „Jüdin" hervorgehoben werden muss, da diese schwierige Oper nach einer Reihe von etwa zehn Jahren, mit wenigen Proben, sogar nur mit einer Orchesterprobe, gegeben ward.

In den Partien des Stradella und des Fra Diavolo gab übrigens Herr Formes glänzende Beweise seiner Vielseitigkeit. Seine natürliche Liebenswürdigkeit und Leichtigkeit kam ihm hier trefflich zu statten. Leider hat uns dieser Sänger bereits verlassen; Frau Nottes wird jedoch noch einmal und zwar als Leonore im „Fidelio" auftreten, auch steht in Aussicht, dass sie im nächsten Abonnements-Concert singen wird.

Die Soirées musicales in der Centralhalle unter Leitung des Herrn Musikdirectors Riede haben einen guten Fortgang und finden zahlreiche Theilnahme. In der dritten Soiree kamen zur Aufführung: die Ouvertüre „Der römische Carneval" von Berlioz, eine Symphonie in *C-moll* von dem verdienstvollen Altenburger Musikdirektor C. G. Müller, (unter persönlicher Leitung des Componisten) und Beethoven's „Egmont", Musik mit verbindender Declamation von Mosengeil. Es war mir wegen anderweitigen Verpflichtungen nur vergönnt, die sehr gelungen ausgeführte Ouvertüre von Berlioz mitanzuhören. 30.

Aus München.

Den 8. März.

In Ihren Berichten über das musikalische Leben Münchens ist bis jetzt nur immer von den grossen Abonnements-Concerten im Odeon und der Oper — die Gott schützen möge — die Rede gewesen. Damit aber ist dasselbe noch nicht erschöpft; es ist seit dem vorigen Jahre noch so Manches, was Musik anlangt, bei uns geschehen, dass es Unrecht wäre, dasselbe gänzlich mit Stillschweigen zu übergehen. Zuerst sind hier zu erwähnen die Quartett-Soireen von H. Lauterbach. H. Lauterbach, ursprünglich der rein modernen Richtung angehörig, aber mit sehr reiner Technik, grossem Ton, hat sich mit den schönsten Resultaten zur classischen Musik durchgearbeitet, und wenn etwas bei ihm zu wünschen übrig bliebe, so wäre es nur, dass er die grossen classischen Meisterwerke mit etwas mehr objectiver Ruhe vortragen möge, sich weniger von der augenblicklichen — wenn auch glücklichen Stimmung hinreissen lasse —, dass er sich klarer werde. Ausser Herrn Lauterbach ist es namentlich der Violoncellist Herr Müller, der in diesen Quartett-Soireen Bedeutendes leistet. Neben warmem seelenvollen Ton zeichnet ihn eine vortreffliche Technik aus. Die Mittelstimmen sind gut.

Wir hörten in dem im December abgeschlossenen Cyclus vier Quartette von Haydn, vier von Beethoven (*in F-dur, Op. 59, in C-moll, in Es-dur, Op. 14, in B-dur, Op. 18*) darunter namentlich die beiden mittleren, vortrefflich ausgeführt, — das *C-moll* hätte nur im ersten Satze etwas mehr Breite verlangt und das Scherzo in *Es-dur* etwas ruhiger sein können. — Zwei von Mozart, das grosse in *C* und das in *D-moll*. Ferner, unter Mitwirkung des Hofmusikers Herrn Faubel, das Quintett von Mozart mit Clarinette, in welchem das letztere Instrument nur gar zu concertmässig obligat aufgefasst war. Von neueren Werken hörten wir nur das *E-moll*-Quartett von Mendelssohn, dem aber

im Vortrag ein wenig von jenem romantischen Duft, von jener Weichheit verloren ging, die Mendelssohn so besonders eigen ist. Sie sehen, von den neuesten musikalischen Bestrebungen ist hier nicht viel zu entdecken; unser musikalisches Leben trägt etwas sehr den ausschliesslich classischen Charakter. Das Publikum hat sich darüber noch kein Urtheil bilden können, von dem, was über Beethoven hinaus liegt, mit Ausnahme von Mendelssohn, wird ihm wenig geboten. Nächst den Quartett-Soiréen folgen die Trio-Soiréen von den Herren F. Wüllner, Lauterbach und Müller. Der erstere wird Ihnen von seinem Aufenthalt am Rhein und in Westphalen schon bekannt sein. Er ist ein sehr tüchtiger künstlerisch reich begabter Musiker, der als Clavierspieler es sich zum Zweck gesetzt zu haben scheint, gegenüber dem modernen Virtuosenwesen streng an den alten Classikern festzuhalten, die er mit ganzer Seele zu durchdringen und wiederzugeben sucht. Er trat im vorigen Jahre, — wenn wir nicht irren, mit dem Beethoven'schen *G-dur*-Concert — zuerst im hiesigen Odeon auf und hat sich dadurch gleich eine bedeutende Stelle unter den hiesigen Musikern erworben, die ihm geblieben ist. Sein Anschlag ist bei grösster Weichheit sehr kraftvoll und markig; seine Technik correkt und klar, seine Auffassung durchaus edel und wenn wir etwas auszusetzen haben, so ist es nur, dass er uns hier und da die Tempi etwas zu langsam zu nehmen scheint. In jenen drei Trio-Soiréen hörten wir ein Trio von Haydn, eins von Mozart, das grosse *B-dur*-Trio von Schubert, das trotz seiner vortrefflichen Ausführung (vielleicht weil es gänzlich unbekannt war), nicht so durchschlug, wie wir es gewünscht hätten; dann das *C-moll-* und das grosse *B-dur*-Trio von Beethoven, ferner eine Sonate von Mozart mit Violine, die *A-dur*-Sonate von Beethoven mit Cello und desselben Sonate quasi Fantaisie in *Es-dur*. Auch ein Werk eines neueren Componisten — J. Leonhard, Professor am hiesigen Conservatorium — wurde in der letzten Soirée aufgeführt, in den beiden ersten Sätzen tüchtig; dem Adagio, namentlich aber dem letzten Satz wünschten wir bei der trefflichen Arbeit bedeutendere Motive.

In jeder der drei Soiréen waren Lieder eingeschoben und wir hörten hier zum erstenmal solche von Herrn Wüllner selbst componirt. Auch diese bestätigen, was wir über ihn gesagt; er strebt nach prägnanter Charakteristik, sie sind schön in der Wirkung und durchgebildet in dem Tone.

Lassen Sie mich Ihnen schliesslich noch erwähnen, dass der neu hier gebildete Oratorienverein unter der Direktion des Freiherrn von Perfall, durch seine Aufführung des zweiten Aktes von Glucks Orpheus, von einer schönen und erfolgreichen Thätigkeit Zeugniss geliefert hat. Seine nächste Leistung wird „Samson" sein. Scholz.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Unser Männergesang-Verein, welcher letzten Sonntag sein zweites Concert gab, trat in einer so imponirenden Anzahl auf, dass der erst kürzlich geschehene Austritt von vielen Mitgliedern gar nicht zu bemerken war. Der Direktion, welche es verstanden, so schnell neue Kräfte heranzuziehen und dem wackern Dirigenten Herrn Franz Weber müssen wir hierfür unsern wärmsten Dank aussprechen. Der Vortrag fast aller Nummern war wie immer präzis und von gewaltiger Wirkung, wenn auch der erste Tenor und mitunter auch der erste Bass an Kraft und Frische zu wünschen übrig liessen.

Herr DuMont-Fier sang die spanische Canzonette von Reichardt und das Solo in dem kräftigen Freiheitslied von C. M. v. Weber mit der an ihm gewohnten künstlerischen Vollendung. Wie man dazu gekommen, das Volkslied „Letzte Rose" für Tenor-Solo mit Brummstimmen zu arrangiren, ist uns nicht erklärlich. Ist denn die Literatur an schönen Compositionen für Solo und Chor so arm, dass man sich genöthigt sieht, abgeleierte Lieder zu arrangiren, um einem vortrefflichen Sänger Gelegenheit zu verschaffen, sich zeigen zu können. Obgleich Herr Pütz diese „Letzte Rose" mit grossem Ausdruck sang, so vermochte er uns dadurch keinen wahren Genuss zu verschaffen; in dem Kücken'schen Liede „Soldatenliebe" war seine Stimme etwas angegriffen. Frl. Nina Hartmann, Schülerin der Rheinischen Musikschule, erfreute durch den Vortrag der Arie aus Elias „Höre Israel" und zweier Lieder von Ferd. Hiller „Weine nicht" und „Mein Herz ist im Hochland". Es würde durchaus unbillig sein, von einer jungen Sängerin, welche erst wenige Mal öffentlich aufgetreten, jene Ruhe und Sicherheit zu verlangen, die sich erst im Laufe der Zeit aneignen lässt und wir müssen uns deshalb vorläufig mehr mit einer Besprechung der Mittel, als mit deren Anwendung begnügen. Frl. Hartmann besitzt eine sehr angenehme, umfangreiche u. gut geschulte Stimme, welche sogar in dem wenig akustisch gebauten Casinosaal von hellem Klange ist; wir bezweifeln keinen Augenblick, dass diese noch so jugendliche Sängerin eine schöne Laufbahn machen wird, wenn sie ihre Studien auch fernerhin mit regem Eifer fortsetzt und ihre Stimme noch einige Zeit möglichst schont. — Was dem Concerte besondern Glanz verliehen, war der Vortrag von Variationen für zwei Pianoforte über „Lützows wilde Jagd", componirt von unserm verehrten Capellmeister Hiller und von demselben im Verein mit Herrn Ferd. Breunung wahrhaft künstlerisch gespielt. In einer freien Phantaisie wusste Herr Hiller sich als seltener Meister auf dem Pianoforte zu zeigen. Das Concert war ausserordentlich zahlreich besucht.

— In der fünften Soiree für Kammermusik, welche am 13. März stattfand, hörten wir ein Streichquartett von Ed. Franck und eins von Beethoven (Nr. 5 A-dur) durch die Herren Hartmann, Derckum, Peters und Breuer vortrefflich vorgetragen. Das erstere ist ein Werk, welches besonders in den beiden letzten Sätzen ausserordentlich viel Schönes enthält und abermals den Beweis für des Componisten hoher Meisterschaft liefert. Herr Breunung spielte eine Beethoven'sche Sonate (Op. 27 Nr. 1) und mit Herren Hartmann und Breuer Schuberts Trio in Es-dur mit wahrer Bravour. So reich auch das Trio an Schönheiten ist, so finden wir doch, dass eine bedeutende Kürzung des letzten Satzes nothwendig ist.

— Herr Theodor Pixis ist von seiner Kunstreise durch Holland zurückgekehrt; derselbe spielte in Amsterdam, Rotterdam und Arnheim mit dem grössten Beifall.

— Unsere Oper macht in Antwerpen ganz miserabele Geschäfte.

In der grossen Erzgiesserei zu München steht jetzt eine Statue Beethoven's fertig da, welche in Boston aufgestellt wird. Der Amerikaner Crawford, hat das Modell verfertigt. Der Künstler hat den erhabenen Meister heiterer aufgefasst, als Hänel in der in Bonn aufgestellten Statue, und damit den tief

sinnenden Charakter wohl zu verbinden gewusst. Beethoven hält in den über einnander gelegten Händen Griffel und Notenheft auf dem man den Satz liesst: „Freude, schöner Götterfunken."

London. In der italienischen Oper wird „Der Nordstern" mit ausserordentlichem Pomp in Scene gehen. Die Costüme und Dekorationen werden in Paris angefertigt. Die Damen Bosio und Maray, so wie die Herren Taglialico, Gardoni, Lablache und Formes werden die Hauptpartien geben.

Paris. Halevy's Oper „Die Jüdin", welche eine Zeit lang vom Repertoir verschwunden war, weil eine würdige Vertreterin der Hauptpartie fehlte, hat durch die Crüwelli einen neuen erhöhten Glanz erhalten. In der letzten Woche wurde dieses Meisterwerk dreimal bei gefülltem Hause gegeben. Frl. Crüwelli spielte und sang die Partie der Rachel mit so ausserordentlichem Feuer, dass das Publikum zuweilen gar nicht mehr wusste, wie es seine Ueberraschung äussern sollte. Einem Deutschen würden solche Uebertreibungen ganz gewiss nur missfallen haben. Gueymard machte als Eleazar so grosses Aufsehen, dass man seinen Contrakt auf fünf Jahre verlängerte. — Ein Schüler Adams, Herr M. Poise hat eine einaktige Oper „Les Charmeurs" componirt, welche bei ihrer Aufführung im Lyrischen Theater sehr gefallen. Die fortdauernde Unpässlichkeit der Mad. Stolz verursacht grosse Störungen im Repertoire der grossen Oper. „Der Prophet" von Meyerbeer kann nicht zur Aufführung kommen, da es an einer Fides fehlt. — Berlioz ist von seinem Ausfluge nach Deutschland zurückgekehrt — Die Gesellschaft St. Cecile gab ihr viertes Concert, in welchem die Ouverture zu Egmont und Webers Preziosa vollständig zur Aufführung kamen. Ueberhaupt werden in diesem Jahre ungewöhnlich viele deutsche Compositionen zu Gehör gebracht.

New-York. Ole Bull hat sein Theater mit Verdi's Rigoletto eröffnet; das Orchester besteht aus 100 Mitgliedern. — Die Grisi und Signor Mario haben ihre Abschiedsvorstellungen bereits gegeben und wollen nächste Woche nach Europa zurückkehren — Die Gebrüder Mollenhauer geben recht besuchte Concerte.

Rundschau.

In Dresden ist die Zahl der Clavierspielenden so gross, dass ein witziger Kopf es „Pianopolis" nannte.

Capellmeister Schmidt in Frankfurt hat eine Oper „Die Weiber von Weinsberg" componirt, deren Aufführung dort bevorsteht.

Wagner's „Lohengrin" wurde in Riga gegeben.

Die Geschwister Neruda haben in Breslau zweimal gespielt.

In Dessau ist das Theater abgebrannt; ausser der reichen Garderobe und den vielen Dekorationen ist der Verlust einer Anzahl von Instrumenten und Musikalien zu bedauern.

Das Niederrheinische Musikfest wird in diesem Jahre nicht gefeiert, da Hindernisse mancherlei Art eingetreten. Roger, welcher zur Mitwirkung gebeten war, verlangte 1000 Thlr. Honorar. (Es geht nichts über die Bescheidenheit eines Sängers, welcher fast keine Stimme mehr hat.)

Der Violinspieler Dancla ist zum Professor des Pariser Conservatoriums ernannt worden.

Jenny Lind-Goldschmidt gibt in Amsterdam eine Reihe von Concerten und macht die brillantesten Einnahmen.

Antonio Cammera, einer der besten Geiger seiner Zeit, starb am 8. Februar in Venedig im Alter von 80 Jahren. Vor 50 Jahren gab derselbe sehr besuchte Concerte in Paris, Wien und vielen Hauptstädten und ist nun in Armuth und Verlassenheit gestorben.

In Erfurt und Gent hat Meyerbeer's „Nordstern" grosses Aufsehen gemacht.

In New-York gibt ein Künstlerpaar Concerte, welches sich der „Schwarze Schwan" und der „Indische Mario" nennt.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 12. | Cöln, den 24. März 1855. | VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Die Gambisten.*)

von Moritz Bermann.

Die Gambe ist ein bereits veraltetes Instrument, welches mit dem jetzigen Violoncell — das es nun in vollkommener Gestaltung ersetzt, sowohl dem Baue, als der Gestalt und Form nach — grosse Aehnlichkeit hatte. Aus diesem Grunde nannte man es Kniegeige (viola da gamba, basse de viole.) Sie hatte entweder 5, 6 oder 7 Saiten, welche man von oben herab benannte und wurde mit dem Bogen gestrichen. Die Ersten, welche die Gambe spielten waren die Engländer, sie thaten es aber auch zuletzt. Mit Carl Friedrich Abel's, einer der grössten Virtuosen und Componisten des 18. Jahrhunderts, Tode (1787) kam dieses Instrument in Vergessenheit. Er nahm seinen Liebling, der ihn einst von einem tödlichen Blutsturze heilte, buchstäblichen Sinnes mit in das Grab. Abel war und blieb der letzte Gambist.

In den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts lebten zu Paris zwei Virtuosen auf der Gambe, welche auf diesem Instrumente bisher Niegehörtes leisteten: Roland Marais und Anton Forqueray. Marais zeichnete sich in lieblicher Behandlung dieses Instrumentes, Forqueray in der Virtuosität des Spieles aus. Es war daher kein Wunder, dass viele Ausländer nach Paris kamen, um sich unter diesen Meistern zu bilden, wobei jeder den Lehrer wählte, der ihm am meisten zusagte. Zu Marais kam einmal ein Deutscher, Namens Sachs und bat denselben ihn als Schüler aufzunehmen. Auch zu Forqueray kam ein Deutscher Namens Hesse, und wurde ebenfalls als Schüler angenommen. Durch sechs Monate lernten Beide mit der grössten Ausdauer und die Meister waren entzückt über sie.

*) Aus der Monatschrift für Theater und Musik. *Wien bei J. B. Wallishausser.*

Einst geschah es, dass sich die Gambisten auf der Strasse begegneten. Sie waren erfreut sich nach langen Jahren wieder zu sehen und traten in ein nahegelegenes Kaffehaus, um über Musik zu sprechen. Die Unterhaltung brachte sie auch auf ihre Schüler.

„Alle meine bisherigen Schüler gebe ich für den einzigen, den ich seit einem halben Jahre habe!“ rief Forqueray begeistert aus, „Dem Spitzbuben ist keine Passage zu schwierig, er überwindet die schwersten mit einer Leichtigkeit, die mich oft vor Erstaunen sprachlos macht. Ich mag ihm vorspielen, was ich will, er spielt es mir mit allen Nuancen augenblicklich nach. Der ist sicher der Teufel!“

„Gratulire“ antwortete Marais. „Aber ich besitze ein ähnliches Subject, nur halte ich meinen Schüler für einen Engel. Er ist auch ein Deutscher und heisst Sachs. Er spielt mit einem Gefühle, dass man glaubt Sphärenklänge zu vernehmen. Wenn Lully das erlebt und Sachs spielen gehört hätte, wäre das Mittel gefunden worden, seine Heftigkeit zu mildern und der Taktschlag auf die Fussspitze, der ihm das Leben kostete, wäre unterblieben!“

„Es gehört aber auch nur nur ein so schäumender Giftbecher dazu, um im Zorne sich selbst nicht zu schonen. Wie prächtigen Charakters ist dagegen mein Schüler Hesse. Ich habe ihn trotz seines Ungestüms auf dem Instrumente noch nie unwillig gesehen. Der gäbe einen andern Capellmeister!

„Ihr macht mich sehr neugierig, mein lieber Forqueray, euren Deutschen kennen zu lernen.“

„Und Ihr spannt mich auf die Folter mit eurem Lob über den Engel Sachs.“

„Um welche Zeit nimmt Hesse bei Euch Lectionen? fragte schüchtern Marais.

Täglich um zehn Uhr früh."

„Wenn Ihr erlaubt, komme ich morgen, um den Wundermann zu sehen."

Die Musiker schieden freundschaftlich von einander.

Des andern Tages war Marais schon vor der Unterichtsstunde in Forqueray's Behausung. Bald darauf trat der Schüler ein, fuhr aber wie vom Blitz getroffen zurück, als er der beiden Meister ansichtig wurde.

„Guten Morgen, Herr Hesse! rief Forqueray.

„Ei, ei, Herr Sachs, wie es scheint haben sie zweierlei Namen", zürnte Marais.

„Meine Herren," sagte der Deutsche verlegen, „allerdings habe ich einen Betrug verübt. Ich heisse bloss Hesse und bin ein Sachse."

„Aber wozu diese List?

„Ich bitte für dieselbe tausendmal um Entschuldigung, aber ich wollte Sie Beide als Lehrer benützen. Mir schien, als könnte ich nur so ein unübertrefflicher Gambist werden."

„Junger Mann, Sie haben viel gewagt!" rief Forqueray.

„Jch weiss es und bin wahrscheinlich so unglücklich, die Herren zu erzürnen. Wohlan jede Genugthuung —"

„Nein, lieber Hesse," unterbrach ihn gutmüthig Forqueray, „so ist es nicht gemeint. Mir ist es sehr lieb, dass Sie meinem berühmten Collegen volle Anerkennung zollen. Ich bin gar nicht böse und stehe Ihnen immer noch als Lehrer zu Diensten."

„Auch ich!" rief lebhaft Marais. „Ich schätze Forqueray zu hoch, um nicht zu wissen, dass er der erste der Virtuosen auf der Gambe ist. Wenn er dem Waldstrome gleicht, der durch seinen majestätischen Fall des Wanderers Bewunderung erzwingt, so bin ich zufrieden ein Bächlein zu sein, in welchem kosend die Fischlein spielen. Ich bin nicht neidisch auf seine Künstlergrösse, bei Gott ich bin es nicht."

Wahrlich ein schönes, seltenes Beispiel von Künstlerbescheidenheit!

Marais und Forqueray umarmten Hesse und Sachs in einer Person, und der zu Thränen gerührte dankbare Schüler wurde der Dritte in dem Freundschaftsbunde.

Capellmeister Ernst Christian Hesse, der erste und berühmteste Gambist Deutschlands, erreichte ein ruhmgekröntes Alter von 86 Jahren. Er starb am 16. Mai 1762.

Henry Litolff.

(Aus der Revue et Gazette Musicale de Paris.)

Vor fünfzehn oder sechszehn Jahren kam ein junger Mann, der damals etwa 19 Jahre zählte, nach Brüssel und drückte den Wunsch gegen mich aus, sich in den Concerten des Conservatorium's hören zu lassen. Ich kam diesem Wunsche entgegen. Er stellte sich mir damals als Pianist vor. Zögling von Moscheles hatte er wenig von seiner Schule innebehalten und machte sich eben nicht durch die Reinheit des Mechanismus bemerkbar; aber er hatte Feuer, Schwung und Gefühlsinspirationen, welche seinem Spiele einen entschiedenen Charakter von Originalität verliehen. Er brachte einen ziemlich lebhaften Eindruck auf die Zuhörerschaft hervor. Der junge Mann war Litolff.

Gut in Brüssel aufgenommen, blieb er daselbst, ich glaube beiläufig zwei Jahre. Während dieser Zeit entwickelten seine Fähigkeiten sich, seine musikalischen Ideen begannen Körper und Entwicklung zu gewinnen. Er wagte plötzlich den Gedanken einer Concert-Symphonie zu fassen, in welcher die Rolle des Orchesters nicht auf jene der Begleitung beschränkt war, sondern in einen Wettkampf mit dem Pianoforte sich einliess. Litolff war damals Harmonist aus Instinkt, und seine Unerfahrenheit im Instrumentiren war gross; allein was er nicht wusste, das errieth er. Sein Werk war reich an kühnen Zügen, an gefundenen Effekten. Er bat mich, sie zuerst ihm selbst zu Gehör zu bringen, denn er wusste vielleicht selbst nicht recht, was er gemacht hatte dann dem Publikum; denn er hatte Kühnheit, eine unerlässliche Eigenschaft des Talents. Er fand in mir Denjenigen, der ich immer war und immer sein werde für alle Kunstjünger, wohlwollend und ganz geneigt, seinem Wunsche zu entsprechen. Gleich nach der ersten Wiederholung sah ich, dass es etwas für die Zukunft gebe, und der Erfolg der Aufführung bewies mir, dass ich mich nicht getäuscht hatte. Kurz darauf entfernte Litolff sich von Brüssel um zu reisen. Wo er sich zuerst hinbegab und was er in den ersten Jahren that, ich weiss es nicht; denn ich verlor ihn aus dem Gesichte. Nur die Musik-Zeitungen liessen mich ihn in zwei verschiedenen Zeitepochen in Holland wiederfinden, zu Frankfurt im Jahre 1843, zu Leipzig im darauffolgenden Jahre, zu Dresden im Jahre 1845, zu Berlin wo er 6 bis 7 Concerte gab, endlich zu Wien im Jahre 1848. Die nämlichen Journale hatten mich gelehrt, dass er zu Braunschweig zwei Opern betitelt „Die Braut vom Kynast" und „Katharina Howard" aufführen liess; allein sie belehrten mich noch nicht über den Werth des Talents, das ich keimen gesehen; denn sie sprachen nur vom Virtuosen.

Mehrere Jahre waren verflossen, als ich eines Tags inmitten der politischen Aufregung der letzten Jahre eine von Litolff zu dem deutschen Drama „les Girondins" komponirte Ouverture erhielt. Der Verfasser hatte sie mir als Zeichen der Erinnerung gewidmet, und die Zusendung war von einigen Zeilen begleitet, wodurch unserer alten Verhältnisse in dankbaren Ausdrücken gedacht war. Ich prüfte diese Schöpfung mit Interesse und fand darin eine originelle Empfindung, unermessliche Fortschritte in der Kunst des Schreibens und eine an Effekten reiche Instrumentirung. Allein ich wagte es nicht dieses Werk aufführen zu lassen, wegen der revolutionären Lieder, die darin vorkommen und entwickelt sind. Der Augenblick schien mir nicht günstig zu sein. Später, ich gestehe, war es aus meiner Erinnerung entschwunden, derart dass die Ouverture des Girondisten vor wenigen Tagen in Brüssel noch unbekannt war.

Als Litolff nach einer Abwesenheit von 14 Jahren im verflossenen Monate November in dieser Stadt eintraf, veranstaltete er im Saale des Conservatoriums am 28. desselben Monats seine 4. Concert-Symphonie, welche ausgeführt von dem grossartigen Orchester dieser Anstalt, einen lebhaften Eindruck auf ein Auditorium von 2000 Personen hervorbrachte. Seither gab er ein erstes Concert, in dem er seine dritte Concert-Symphonie hören liess und die vierte wiederholte. Dieses Concert wurde mit der Ouverture zu den Girondisten beschlossen. Alle diese Werke wurden mit einstimmigen, begeisterten Beifalls-Bezeugungen begrüsst.

Ein zweites Concert ist bereits angekündigt, und das neue Programm verheisst neue grosse Compositionen, unter welchen man die von ihm componirte Ouverture zum Trauerspiele „Robespierre" von Griepenkerl bemerkt. Schon die Ankündigung dieses Concertes verursacht eine grosse Aufregung unter der musikalischen Welt Belgiens, wo Litolff eine wahre Sympathie gefunden hat.

Es ist auch nicht für diese Welt, dass ich diese Zeilen schreibe, sie gelten Frankreich und Deutschland, insbesondere diesem Letzteren, warauf mit gutem Grunde aufmerksam gemacht wird, denn Deutschland unterliegt in diesem Augenblicke einer gefährlichen Krise vom Gesichtspunkte der Musik. Während seine Bildhauer, seine Maler und seine Architekten sich zu den grossartigsten Conceptionen erheben und nicht minder bemerkenswerth durch die Form als durch den Gedanken ihrer Werke sind, sind seine Tonsetzer von Genie, einer nach dem andern verschwunden, und der schwankende Geschmack der Nation bekommt durch Einflüsse, die ihm gleichmässig verderblich sind, Anstösse im entgegengesetzten Sinne. Bei den Deutschen unserer Epoche steht es mit der Musik wie mit der Philosophie; denn es scheint, dass es in dieser Kunst wie im Gebiete der absoluten Wahrheit ein grosses Problem zu lösen gäbe, woran die Menge verzweifelt, während die Fanatiker entgegengesetzter Systeme allein im Besitze der gesuchten Lösung zu sein erklären. Für einen Theil dieser Sektirer ist das Vergangene nur die Vorbereitung für die Zukunft, und das Schöne von Ehemals hätte nur Werth für seine Zeit. In ihren Werken allein befinde sich die gesuchte Vollkommenheit. Es ist wahr, dass das grosse Publikum keine Befriedigung dabei findet und sie zurückweist, allein darin liegt für die Machwerk-Lieferer, um die es sich handelt, keine Schwierigkeit; denn sie sagen demselben Publikum ganz gelassen: „Die Menge ist ihrer Natur nach unvernünftig; daher seid Ihr's auch, daher versteht ihr uns nicht." Wir schreiben unsere Werke auch gar nicht für Euch, sondern für die Zukunft. Arme Zukunft! Du wirst sehr ergötzlich sein, wenn Du Dich mit Allem dem beladest, was man Dir bestimmt hat! Aber du wirst nicht thörichter als die Gegenwart sein, und wirst Dich dessen nicht erinnern, was ohnmächtige Kraftanstrengungen aus Dir machen wollten.

Die Kunst ist keine Wissenschaft, sie ist nicht bestimmt verstanden, aber gefühlt zu werden, denn sie ist nicht das Wahre, sie ist das Schöne. Die Kunst die nicht verstanden wird, ist ein Unding; denn ihre Bestimmung ist, volksthümlich zu sein. Ich weiss, dass die Leute von denen ich spreche, nicht verfehlen werden, schnellbereit zu entgegnen, dass Beethoven erst nach seinem Tode verstanden worden ist; und so oft haben sie schon diese Fabelei wiederholt, dass man sie endlich glaubte. Aber diese Geschichts ist kurzweg eine Lüge; denn der erhabene Künstler, wenig zugänglich nach seinem Charakter, war sein ganzes Leben damit beschäftiget, sich in Abwehr gegen die Menge von Zeugnissen der Bewunderung, die ihm von allen Seiten zuströmten, zu setzen. Er war der Gegenstand der Verehrung für ganz Wien, und die Kohlenträger unter ihrer Last gebückt stellten sich in Reihen, um ihn durchschreiten zu lassen. Nur Misswollen kann den Bewohnern von Paris vorwerfen, dass sie die Symphonien Beethovens erst nach seinem Ableben verstanden haben. Das erste Mal, als man in den Gesellschafts-Concerten die heroische, die Pastoral-Symphonie, jene in *C-moll* und jene in *A* ausführen hörte, erregten sie wahre Verzückungen der Bewunderung. Nie früher waren diese Werke in Paris gehört worden.

Ich habe es hundertmal gesagt und ich sage es abermals: die Musik ist nicht das Erzeugniss der Verstandesthätigkeit, sondern jene der Einbildungskraft im Zusammenwirken der Idee und des Gefühls. Wenn daher die Glieder der Partei, welche eine Schule zu bilden vermeint, nichts erzeugt haben. das gangbar ist, so fehlte ihnen eben die Einbildungskraft. In dieser Beziehung unterscheidet sich aber Litolff von den Andern; von ihm kann man sagen, dass er Dichter ist, dass er empfindet, dass er Ideen, Inspirationen hat, dass Reiz in seinen Werken ist. Hierdurch scheint er mir allen wirklichen Werth der Instrumentalmusik Deutschlands in sich zu vereinigen. Ich weiss recht gut, dass er auch bedeutende Mängel hat, er weiss nicht zu endigen, er wiederholt zu oft nicht nur die nämlichen Gedanken, sondern auch die nämlichen Formen derselben. Das Streben nach dem Colorite beherrscht ihn unablässig; kurz sein Genie, und man kann sich dieser Benennung bedienen, wenn man von ihm spricht, steht unter dem Einflusse seiner Zeit und schöpft aus diesem die Neigung zum Uebertriebenen; allein Alles dieses wird aufgewogen durch die Originalität des Gedankens, durch die Fülle und das Ueberraschende der Episoden, durch den Reiz gewisser Phrasen, endlich durch besonders glückliche Instrumental-Effekte, die weniger das Ergebniss der Erfahrung als einer inneren Offenbarung sind.

Ich sage es daher mit Zuversicht: es gibt einen grossen Tonkünstler in Deutschland und dieser ist — Litolff. Fetis, Vater.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Carl Mächtig. In stiller Nacht. Salonstück für das Pianoforte. op. 2. 12½ Sgr.
— *La belle Gracieuse.* Concert-Mazurka für das Pianoforte. op. 3. 17½ Sgr.
— *Drei Charakterstücke* für das Pianoforte. op. 6. 20 Sgr. F. E. C. Buckart, Breslau.

Der Kritiker befindet sich den Componisten gegenüber — die nicht etwa sich eben ein Genre angelernt haben und nun auf diesem Leisten des lieben Geldes oder der kleinlichen Ruhmsucht halber darauf los componiren — in derselben Lage, als der Naturforscher den Thieren gegenüber, die er in regelmässigen Zeiten immer von Neuem beobachtet und jedesmal eine Aenderung, eine Fortbildung an ihnen wahrnimmt. Die Natur in ihrer Unfehlbarkeit gibt dem Forscher freilich immer die Garantie dafür, dass seine Beobachtungen stets einer organischen Entfaltung auf die Spur kommen werden; und daher ist es wohl ein genugthuenderes Thun die Natur in ihrer Werkstätte zu belauschen, als es für uns ist in die Werkstätte der Componisten so immer von Neuem hineinzukucken: — allein wenn es auch nicht immer absolut erfreulich ist, in den Produkten das Wachsen des künstlerischen Vermögens zu sehen, so bleibt es doch mindestens stets interessant den ganz bestimmten Weg zu erkennen, der eingeschlagen worden ist. Gäbe es freilich für die Künstler eine Sonne, wie es für die Blumen nur eine Sonne gibt, der alle Triebe, Blätter und Blüthen entgegensprossen, so belohnte sich die Arbeitsamkeit der begabten Componisten stets, hier aber in der Musik mehr als in den bildenden Künsten — steckt sich jeder seine Sonne an den Himmel des Seelenlebens selbst an und wir wissen ja schon von Adam her, dass die Menschen nicht immer gerade das Wahre und Richtige treffen.

Verzeihung, Herr Mächtig, Sie werden ungeduldig. Ihnen gehts darin aber nur, wie dem Patienten, der sich bei dem Zahnarzt befindet um sich von einem schadhaften Zahne zu befreien — am liebsten wäre es ihm, die ganze Procedur hinter sich zu haben oder wenigstens so schnell als möglich damit zu beginnen, jener aber, der Arzt, schraubt den Schlüssel zusammen, bindet sich das Tuch um den Griff, drückt das Zahnfleisch beiseite und sucht seinen Patienten durch Geschwätz zu zerstreuen.

Des Arztes Geschwätz ist die Form meiner Einleitung; seine vorbereitenden Verrichtungen aber die Gedanken in ihr, mit denen ich den Leser auf das Folgende vorbereiten will.

Jene 3 Opus, op 2, 3, und 6 — leider liegen uns 4 und 5 nicht vor, geben uns nämlich ganz deutlich zu erkennen, wie der Verfasser aus einem Stadium in das andere getreten ist. In stiller Nacht — ein Salonstück in der Form eines Liedes in *g-dur* mit Trio oder Mittelsatz in *c-moll* — ein seinem Inhalte nach lyrisches Stück verräth schon den Drang eine von innen herausdrängende aber noch unerkannte Stimme in klingendes Wesen einzukleiden — allein die Mittel fehlen noch, das Gefühl für Abrundung, guter Uebergang schlummert noch. — Im opus 3 zeigt der Verfasser mehr Routine, er weiss schon besser wie das Klavier wirkt, der Fluss in der Concert-Mazurka (der Hauptsatz in *b-dur*, in der Mitte ein Theil in *es-moll*; die Wiederholungen sind stets mit vielem Geschmack variirt) ist brillant, die Stimmung frisch und nicht allzu pretentiös. —

Im opus 6 dagegen drängt sich die Bestimmung zum lyrischen Element wieder heraus und dieselben Gedanken — oder besser die Gedanken derselben Richtung, welche wir in op. 2 erkannten — treten eingekleidet in vollkommenern Formen wieder hervor. Ist von den 3 Charakterstücken das erste nicht ganz originell, weil das Hervorheben einzelner hervorklingender Töne in diesem Gondellied — z. B. von Takt 2 zu Takt 3 *e-h*; von Takt 3 zu Takt 4 *e-a* u. s. w. *a-fis*; *d-cis* — inmitten einer gleichmässigen Begleitung von Mendelssohn in dem Gondelliede in *as-dur* viel gedrängter und eindringlicher gegeben ist; so verdient doch das zweite davon: das Märchen, eine ganz besondere Anerkennung, es ist ganz reizend, duftig, poetisch gedacht und frappant zu Geltung gebracht. Auch das Scherzo ist hübsch, es ist fein, leicht und fliessend, ist hinter dem originellen Märchen jedoch nicht bedeutend genug um unsere Aufmerksamkeit noch in hohem Grade auf sich zu ziehen.

Im Ganzen empfehlen wir diese Sachen zum Vortrage sowohl im häuslichen als auch in grösseren Kreisen — sie sind nicht übermässig schwer, wenn schon sich Stellen finden, an denen sich was lernen lässt und lohnen dem Spieler seine Mühe durch die Anmuth und den Wohlklang, der darin zu finden ist. —

Ferd. Hiller. *Sechs volksthümliche Lieder* **für 2 Singstimmen mit Pianoforte ad libitum — op. 61 — Offenbach, Joh. André — 20 Sgr.**

Offenbar ist es die Intention des Verfassers dass diese Lieder ohne Begleitung gesungen werden sollen, und man wird deshalb gut thun diese nur beim Einüben oder bei überhaupt unsichern Sängern zu benutzen. Der grosse Eindruck den diese einfachen sehr deutlich konstruirten Melodien auf uns machen, beruht wesentlich auf den Eigenthümlichkeiten des Zusammenklanges zweier conformer d. h. an Kraft, Klangfarbe, Aussprache sich entsprechende Stimmen In dem „Tyrolermädchen" ist der Einsatz des *fis-moll* im 5. Takte recht originell, und es kommt der kleine Zwischensatz dadurch zu seiner wahren Geltung, dass der erste Satz als auch der Schluss in dem richtigen Verhältniss als Vorgang und Nachtrag zu ihm stehen. — Das Schwälble ist hauptsächlich durch die quasi Echowirkung der *p* und langsamer zu singenden Verswiederholungen wirkungsvoll. Die „Hoffnung" ist vor allen reizend der Mittelsatz „Und wie ging es denn hin, und wie ging es denn her, wenn die Hoffnung nicht wär? ist sehr schön, namentlich haben die vier letzten Takte einen prachtvollen Klang. Die „zwei Wasser" in *e-moll* mit einem mittleren Theil in *h-moll* sind von natürlicher betrübt elegischer Stimmung; wohingegen „hüt du dich — nämlich vor dem Mädlein hübsch und fein es kann wohl falsch und freundlich sein — einen neckisch naiven Ton anschlägt. Das letzte „Blaublümelein" Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht wohl über die schönen Blaublümelein etc etc. — ist musikalisch sehr schön, und es thut uns nur leid dass der Gedanke unwillkührlich zu der Trilogie — in der Heine denselben Stoff in viel glücklicher und dramatisch ausdrucksvollerer Form behandelt hat — und unser Gehör zu der Mendelssohn'schen Composition jener für gemischtes Chor hinüberschweift. — Diese Lieder sind jedenfalls eine angenehme Gabe für alle diejenigen, welche gerne im Freien singen und dabei nicht immer zu den gar zu bekannten Volksliedern greifen möchten. —

Zur Benutzung in Schulen liegen uns mehre Werkchen vor: *Liederquelle*, **25 Gedichte für die Jugend v.** *Carl Enstlin* **und conponirt von verschiedenen zu ein, zwei auch dreistimmigem Gesang, und** *Blüthen* **zwei und mehrstimmigen Gesanges ebenfalls von Verschiedenen componirt. Jenes zu Erfurt bei Körner, dieses in Schaffhausen bei Schalch.**

Der Gesichtspunkt, von dem die Herausgeber bei diesen kleinen und sehr wohlfeilen Ausgaben ausgegangen sind, ist derselbe; man hat wenig geübten Kindern in die Ohren fallende melodische Stücke zur augenblicklichen Unterhaltung und zur Heranbildung ihres musikalischen Gehörs geben wollen; und diesem Zwecke entsprechen diese beiden Büchlein vollständig.

Grössere Bedeutung haben dagegen die *„Lieder und Gesänge für gemischte Gesangvereine"* **— Gymnasien und Realschulen — Originalcompositionen von** *Ferdinand Möhring,* **erschienen in Schleusingen bei Conrad Glaser, à Heft 15 Sgr. jede Stimme à 3 Sgr.**

Die Texte sind geschmackvoll gewählt, die Stimmen zuweilen — aber nur da, wo es dem Inhalte der zu Grunde liegenden Worte entspricht — schon selbstständig behandelt und man muss bei der Ausführung dieser Gesänge schon auf einigermassen geübte Sänger zu rechnen haben.

Der träumende See von Moser, dieses herrliche Lied aus dem Lenau und Geibel ihre Ideen zu ähnlichen Stoffen entnommen haben, muss eine sehr schöne Klangwirkung haben, nur können wir uns damit nicht recht einverstanden erklären, dass in dem zweiten Verse der Text sich selbst deckt d. h. dass von den ersten Strophen:

Doch leise weht das Schilf und wiegt
Das Haupt mit leichtem, leichtem Sinn

Die drei unteren Stimmen „und wiegt" singen, während der Sopran gleichzeitig mit „das Haupt" eintritt. Das ist entschieden falsch und musste mindestens durch bessere Deklamation geändert werden. № 7 „das Lied" ist recht fein aber auch etwas schwierig. № 8 die Laube von Reinick ist so schön, dass man auch hier sagen möchte *finis coronat opus*. In dem zweiten Verse: Ein böser Wind, ein scharfer Nord er kam daher gezogen, die Taube schwang sich auf und fort, wo ist sie hingeflogen? namentlich sticht die Unruhe in der Stimmführung bei übrigens sehr einfacher Harmonieführung wohlthuend gegen das rein melodische Motiv des ersten Verses ab. —

Julius Otto. — *Kinderfeste.* **Erstes Heft: das Schulfest — Deklamation und Gesang für Schulkinder. — Schleusingen, Conrad Glaser. Pr. 1 Thlr 15 Sgr. Die Stimme à 4 Sgr.**

Otto der sich durch seinen Ernst und Scherz, Gesellenfahrten, Mordgrundbruck, dem Stiftungsfeste etc. schon so viele Verdienste um den Männer- und Chorgesang erworben hat und darum sich zur Zeit auch schon einer ganz enormen Popularität erfreut, beginnt mit diesem Werk einen neuen Cyclus von Compositionen, über deren Zweck er sich in der Vorrede folgendermassen auslässt. Der Verfasser will den Kindern denselben Genuss zuwenden, den er den Erwachsenen bisher zu gewähren im Stande gewesen. Schwierigkeiten in Gesang und Declamation sind beinahe vollständig vermieden, so dass bei der Allgemeinheit der Singübungen der Ausübung dieser Composition kein Hinderniss im Wege stehen kann. Da aber in den meisten Städten die Knaben und Mädchenschulen getrennt sind und dadurch eine allgemeine Betheiligung der Kinder am Gesange bisweilen unmöglich gemacht wird, so macht der Verfasser den Vorschlag: man möge sich zuerst darüber einen, dass ein Kinderfest arrangirt werde. die Lehrer mögen zusammentreten, einen Leitungsausschuss, und dieser dann einen ersten Dirigenten wählen. Dieser bestimme dann die Zahl der Kinder, welche an der Gesangaufführung Theil nehmen können und diese Zahl wird aus den Contingenten aller Schulen gebildet, die dann dem Dirigenten zugeführt werden. Für das Kinderfest selbst hält der Verfasser öffentliche Umzüge mit Musik und Fahnen natürlich im Sonntagsstaate, guter, aus der Faust geniessbarer Speise mit angemessenem Getränk, Spielen im Freien und einen ebenso festlichen Heimzug für das Beste Das Gregoriusfest in Coburg ist ein solches Kinderfest. Der Verfasser schliesst seine Vorrede mit den Worten: „Und so entlassen wir denn diesen ersten Theil unserer Kinderfeste für alle alten Freunde mit einem neuen Gruss und für alle Kinderfreunde mit einem herzlichen Glückauf!"

Das Programm schreibt als Personal vor: ein Knabe und ein Mädchen als Declamatoren, ferner ein Chor der Kleinen, der Mittleren (8—10 Jahr) und ein Chor der Grossen (11—14 Jahr) № 1 ist ein Gebet, in № 2 wird ein Bienenkorb das Leben und Schwärmen der Bienen mit der Schule und dem Leben der Schüler verglichen, in № 3 besingen die Mädchen ihre Puppen, in № 4 die Knaben ihre ersten Höschen In № 5 wird von den Mittleren und Kleineren der erste Schulbesuch beschrieben, № 6 gedenken diese des munteren singenden Vögleins, woran sich alle mit einem Gebete anschliessen. № 7 ist ein unterhaltender Wechselgesang zwischen allen Chören der ebenfalls gebetartig schliesst, nachdem er sich über das Familienleben und dessen Freude (Liebe zu den Aelteren etc.) ausgebreitet, № 8 ein Terzett mit Chor ist eine Bitte um Trost von Gott für die armen Waisen, deren Eltern im Himmel sind. In № 9 sprechen die Grossen den Entschluss aus etwas Tüchtiges zu werden. (Lieber Gott in Noth und Fahr und Glück erhalt uns immerdar frisch, treu und wahr!) № 10 endlich ist ein Schluss-Choral. Zwischen den Gesangsnummern liegen Declamationen, die in geeigneter Weise von der einen Nummer zu der andern hinüberführen. (Text von F. Hofmann.)

Wir haben uns über die Absicht der Verfasser und über den Inhalt so weitläuftig ausgesprochen, weil wir diesem Unternehmen eine grosse Verbreitung wünschen Kinderfeste dieser Art werden den Kindern eine grosse Freude gewähren ohne sie ihrer Unbefangenheit zu entreissen. In musikalischer Beziehung nun lässt sich dieses Werk auch empfehlen, denn die Nummern haben alle etwas Eigenthümlichkeit, die sie von einander unterscheidet, und sind stets dem Fassungsvermögen der kleinen Sänger angemessen Musik dieser Art wird sicher mehr zur Belebung des musikalischen Theils, der den Kindern anheimgefallen beitragen, als Oratorien zu denen ja oft in den Schulen übergegangen wird, ohne dass die Kinder schon das geringste Verständniss für die Tiefen dieser Werke haben *f.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der kleine Pianist Arthur Napoleon, welcher letzten Samstag in der Musikalischen Gesellschaft wahren Enthusiasmus hervorrief, gab am Dienstag ein ausserordentlich zahlreich besuchtes Concert im Hotel Disch Derselbe spielte Beethovens Cis-moll-Sonate, zwei Phantasien von Thalberg über die Regimentstochter und Moses u Rondo capriccioso von Mendelssohn Mit der kindlichsten Unbefangenheit zeigt dieses Kind eine ganz wunderbare Vollendung in dem Vortrag und Auffassung der schwierigsten Werke; obgleich das Tempo meistens zu schnell genommen wurde, wusste der liebliche Knabe doch allen Passagen gerecht zu werden. Wie es möglich geworden, diesem Wunderkinde jenen hohen Grad von Virtuosität beizubringen und von welcher Art die von ihm gemachten Studien sind, bleibt Jedem ein Räthsel, wenn man nicht annehmen will, dass hier ein Genie im wahren Sinne des Wortes erschienen. Es versteht sich ganz von selbst, dass das Publikum den stürmischsten Beifall spendete und das Wunderkind wiederholt hervorrief. Wir hätten beinahe vergessen zu bemerken, dass Arthur Napoleon nochmals an das herrliche Instrument von Erard ging und eine Piece von Wallace spielte. Herr Koch sang vier Lieder von Schubert, Reinecke, Hiller und Marschner mit wohlverdientem Beifall Was dem Concerte noch einen ganz besonderen Reiz verlieh, war der Vortrag eines Solos von Herrn Pixis, durch welches er so sehr die Herzen der Hörer einzunehmen wusste, dass wir in manchem Auge Thränen sahen. Wenn Pixis spielt, so erkennt man sogleich, dass die Geige die Königin der Instrumente ist — Nächsten Sonntag gibt der Männer-Gesang-Verein ein Concert zum Besten der Ueberschwemmten am Niederrhein, in welchem auch der kleine Arthur Napoleon mitwirken wird Dem Vernehmen nach beabsichtigt Letzterer noch eine Soirée im Theater zu veranstalten.

Berlin. Die vergangene an Musikaufführungen wiederum sehr reiche Woche war vielleicht die bemerkenswertheste der ganzen Saison theils wegen der zusammenwirkenden Kräfte, theils wegen der aufgeführten Musikstücke. In den Concerten der Miss Goddard, der Herren Grünwald und Radecke, Steifensand und Ries, des Stern'schen und des Frauenvereins wurden so viel grosse Werke executirt, wie in manchen Jahren kaum während einer ganzen Saison; es waren Meisterwerke von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann und Gade, die zum Theil zum ersten Male zu Gehör kamen. Der vielgerühmte klassische Geschmack des Berliner Publikums ist so oft zum Vorwande genommen, wenn es sich darum handelte, das Beharren grosser Kunstinstitute in einem seit Jahren ausgefahrenen, bequemen Geleise zu rechtfertigen, dass es einmal einer grossartigen Demonstration bedurfte, um zu beweisen, wie das Publikum am Ende auch an Concerten sich betheiligt, in denen kein Haydn'sches Finale, keine Weber'sche Ouverture winkt. Nachgerade lernt man einsehen, dass auch nach Beethoven noch Werke geschaffen sind, in denen sich bedeutende Persönlichkeiten ausgesprochen, und die, wenn auch nicht immer auf höchste Bewunderung, doch auf unsere wärmste Sympathie Anspruch haben.

Erst kürzlich hat Referent von dem Verdienste gesprochen, welches sich die Grünwald-Radecke'schen Soiréen um die Verbreitung der neuern Musik erworben; die letzte Soirée, mit welcher der diesjährige Cyclus zu Ende ging, machte uns wieder mit zwei grossen Neuigkeiten bekannt, einem Octett von Schubert für Streich- und Blase-Instrumente und der Gade'schen Frühlingsphantasie für Pianoforte (eigentlich Orchester und Pianoforte) und gemischtes Sängerquartett. Der überaus zahlreiche Besuch dieser Soiréen gibt hinlängliche Bürgschaft, dass ihre Wiederkehr auch im nächsten Winter willkommen sein werde.

Auch der Stern'sche Gesangverein hat sich immer auf der Höhe der Zeit erhalten. Sein unendlicher Vorzug vor ähnlichen Instituten besteht eben darin, dass er sich nach keiner Seite hin exclusiv verhält, neueren Kunstrichtungen gerecht wird, ohne darum frühere zu ignoriren. Diese seine universellere Tendenz war ihm allerdings schon durch seinen geistigen Gründer Mendelssohn-Bartholdy vorgezeichnet, der ja seinem ganzen Wesen nach die Brücke bildet zwischen Bach, Händel, Beethoven auf der einen, und Schumann, Franz, Gade auf der andern Seite. So sehen wir denn auch den Stern'schen Verein — um in einem musikalischen Bilde zu reden — von der Haupttonart Mendelssohn nach beiden Seiten-Dominanten oft ausweichen, um schliesslich doch immer wieder auf den Grundton zurückzukommen. Ihm allein bleibt es vorbehalten, Werke zur Aufführung zu bringen, die andere Vereine ihrer ausschliesslichen Bestimmung wegen von sich weisen; ihm allein verdanken wir, dass endlich ein Werk, das anderwärts längst Gegenstand der höchsten Verehrung geworden ist, auch hier wenigstens theilweise nicht mehr ungehört blieb. Wir meinen Beethoven's

Missa solennis in D-moll, von welcher das Kyrie und Gloria vorgeführt wurde. Selbst wenn uns der Raum hier weniger knapp zugemessen wäre, müssten wir vor der Aufgabe zurückschrecken, von diesem erhabenen Werke, das Beethoven selber als sein bestes bezeichnete, mit blosen Worten, ohne Hilfe von Notenbeispielen, ohne Hinweis auf die Partitur, einen auch nur annähernden Begriff zu geben. Wer es gehört hat, wird ohne Weiteres die Unmöglichkeit zugestehen, es in herkömmlicher Recensentenweise zu „besprechen"; und wer es nicht gehört hat, dem können wir nicht helfen, den müssen wir vertrösten, bis es dem Stern'schen Gesangverein gefällt, es zu wiederholen, für welchen Fall uns nur der Wunsch bliebe, dass es ganz gegeben würde. Ein Verein, der die ungeheuren Schwierigkeiten dieser Messe in so überraschender Weise bewältigt, hat eigentlich die Verpflichtung den Rest der Aufgabe nicht ungelöst zu lassen.

Joachim spielte an demselben Abende das Mendelssohn'sche Violinconcert. Ich glaube, man hätte allgemein das Beethoven'sche lieber gehört; aber weil dasselbe für das Concert angesetzt ist, welches Joachim mit Frau Clara Schumann geben wird, so blieb freilich keine andere Wahl übrig. Die meisten Mendelssohn'schen Instrumental-Compositionen ergehen sich in weichlicher, haltloser Sentimentalität, die sich schliesslich in Mondscheinduft und Elfentanz verflüchtigt. So auch dies Concert. Gleich vielen Menschen, denen das Glück bei allen Unternehmungen lächelt, hatte auch Mendelssohn ein Bedürfniss nach Leiden, gefiel er sich, in Ermangelung wirklicher, von eingebildeten zu erzählen. Man kann von ihm, einen Heine'schen Vers umkehrend, sagen: aus seinen kleinen Schmerzen macht' er die grossen Lieder. Die Schmerzen sind meist kaum der Rede werth; auch ist das Thema immer wieder das alte — allein er weiss es so angenehm zu variiren, versteht es so süss zu schmachten, so schmerzlich zu lächeln, hie und da auch wohl einen schelmischen Zug anzunehmen — kurz er ist so interessant, man kann ihm nicht widerstehen! Dabei verletzt die Mendelssohnsche Leidenschaft nie den guten Ton der feinen Gesellschaften, sie ist immer anständig, im Frack, tirée à quatre épingles. Wie anders Beethoven und Schumann! Wenn die der Dämon packte, so gingen sie durch Dick und Dünn mit ihm, ohne erst Handschuhe anzuziehen. Man merkte es Joachim an, das er das Concert mit Unlust spielte — etwas wie Unmuth lagerte in seinen Mienen. Sein gewaltiger Geist fühlte sich zu enge in den knappen Formen des Conversationsstils und wurde ausserdem am freien Aufschwunge noch gehindert durch das Orchester, das wie nachschleppende Bleigewichte an seinen Schwingen hing. Trotzdem wird es Wenige geben, welche ihm das Concert so nachspielen. Das Virtuosenthum hat in ihm und in Clara Schumann — die sich durch den Vortrag der Clavierpartie bei der Beethoven'schen Fantasie für Piano, Chor und Orchester betheiligte — jenes höchste Stadium erreicht, wo es — vergessen wird, wo die höchste Fertigkeit wie leichtes Spiel, das fremde Kunstwerk wie eigene durch augenblickliche Begeisterung eingegebene Improvisitation erscheint, wo die Aufgabe, je höher und schwieriger sie ist, desto muthiger und glücklicher gelöst wird. Wir möchten z. B. den sehen welcher die Fuge in der Beethoven'schen *A-dur*-Sonate op. 101 so spielt, wie Frau Schumann.

Das Concert des Frauenvereins, dessen Programm diese Sonate enthielt, war ebenfalls eines der genussreichsten der Saison wie auch von zwei so mächtigen Factoren — Domchor und Frau Schumann — nicht anders zu erwarten stand. Besonders interessant war hier die Aufführung des Schumann'schen Requiems für Mignon aus Goethe's Wilhelm Meister, zu welchem Frau Schumann die Clavierbegleitung übernommen hatte. Der Stern'sche Verein hat diese überaus schöne Composition vor Zeiten in einer seiner kleineren Aufführungen gesungen, es wollte uns aber diesmal bedünken, als sei — ganz abgesehen von der vollkommenen Correctheit, und Reinheit die man am Domchor gewohnt ist — gerade für diesen Gegenstand der eigenthümliche Schmelz und Zauber der Knabenstimmen ganz besonders geeignet.

Nach so vielen erhabenen Kunstwerken den Fra Diavolo von Auber noch in ernsten Betracht zu ziehen, möchte fast wie Sacrilegium erscheinen. Die ungezogene Muse dieses Franzosen hat höchstens den Reiz pikanter Sinnlichkeit voraus etwa vor Gläser's Adlers Horst, dessen Ehrenrettung selbst die wohlwollendste, für Mittelmässigkeiten stets dankbare Kritik vergebens unternehmen möchte. Der Held Fra Diavolo ist ein in Verkleidungs- und Verführungskünsten gewandter Bandit, im Grunde aber ein gemeiner hohler Charakter, dem auch das beste Spiel der bedeutensten Persönlichkeiten keinen Inhalt gewinnt. Roger wird hier deshalb nie den Erfolg haben, wie mit seinem George Brown, nach dessen Muster die musikalische Partie des Fra Diavolo zugestutzt ist, oder wie mit seinem Edgardo, mit welchem er sich diesmal verabschiedete, um im Mai zu einem längern Gastspiele zurückzukehren. Er hat den Fra Diavolo hier nicht nur in deutscher Sprache, sondern überhaupt zum ersten Mal gegeben und damit bewiesen, dass auch sein Genie der Fleiss ist. In Bezug auf Deutlichkeit der Aussprache beschämt er alle deutschen Sänger und Sängerinnen, deren Text jedem andern fremden Idiom oft weit ähnlicher klingt, als der Muttersprache. Exempla sunt odosia — sonst könnten aus nächster Nähe, und gerade unter den Mitwirkenden in der Oper Belege genug angeführt werden. J. Sch.

London. Das erste Concert der philharmonischen Gesellschaft während der diesjährigen Saison fand am 12. März in den Hanover-square Rooms unter Leitung Richard Wagner's Statt. Das Programm enthielt Compositionen von Haydn, Mozart, Weber, Mendelssohn, Beethoven und Marschner. „Was für Meinungs-Verschiedenheiten und Streitigkeiten auch immer über die Schule, welcher Herr Wagner angehört und über seine Bedeutung als Componist bestehen mögen — Fragen, auf die wir uns nicht einlassen, weil uns bis jetzt noch die Bedingungen, ein Urtheil zu fällen, abgehen — so viel steht ausser allem Zweifel, dass er der vortrefflichste Orchester-Dirigent ist. Er besitzt alle dazu erforderlichen Eigenschaften: gründliche Kenntnisse, Festigkeit, Energie, Kaltblütigkeit und die glückliche Kunst, das, was er will, den Spielern klar zu machen. Seine Verdienste stellten sich im Laufe des Concertes klarer und immer klarer heraus, und beim Schlusse desselben gaben sich die Gefühle der Zuhörerschaft durch laute Beifalls-Bezeugungen des ganzen Saales kund. Nachdem Herr Wagner das Dirigenten-Pult verlassen, rief ihn eine zweite Beifalls-Salve zurück und nöthigte ihn seinen Dank für diesen Empfang zu bezeugen."

Mario und Mlle. Grisi, von Amerika zurückgekehrt, befinden sich seit einigen Tagen in London und werden wahrscheinlich nur sehr kurze Zeit dort verweilen. Ihre Absicht ist nach Florenz zu reisen, wo sie eine reizende Villa besitzen und dem ferneren öffentlichen Auftreten zu entsagen, obgleich der bekannte Concert-Unternehmer Beal in London die brillantesten Anträge stellt, wenn sie abermals drei Monate mit ihm durch England reisen

wollen. — Mario und Mlle. Grisi haben in Amerika 75 Mal gesungen; ihr Impressario, Herr Hackett, sagte bei Gelegenheit des Abschiedsbanketts, welches er diesem Künstlerpaar gab, dass er mit ihnen 300,000 frs. verdient, nach Abzug von Kosten und Honorar von 425,000 frs.

Rundschau.

Die Oper „Gutenberg" von Fächs, welcher vor einigen Jahren in Wien starb, wurde in Magdeburg mit Beifall gegeben.

Santa Chiara von S. H. dem Herzog von Coburg wird in Carlsruhe, Leipzig und Cracau zur Aufführung kommen.

Am 15. März wurde in Bonn die Bach'sche Passions-Musik nach dem Evangelium Johannes vorzüglich aufgeführt.

In Leipzig wird eine neue romantische Oper in vier Akten „Der Erbe von Hoheneck" von M. H. Hauser (Sohn des Direktors in München) einstudirt.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 13. **Cöln, den 31. März 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe and Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten

Die Abonnements-Concerte zu Cöln.

Im Winter 1854 — 55.

Cöln gibt in der Saison der Concerte im Winter den Musikern aller Richtungen Gelegenheit sich an Cyklen zu betheiligen, die eine entschiedene Tendenz haben. Die Concerte des Titels stehen obenan; in ihnen werden Chor, Orchester und Soloproduktionen vorgeführt; ihnen folgen die Soiréen für Kammer-Musik, die von einer grösseren Anzahl hiesiger Künstler getragen werden und endlich die Concerte des Männergesangvereins, in denen der Verein die Hauptrolle spielt, und Solisten jeder Art dazwischen aufzutreten pflegen. Der klassischsten Richtung huldigen die zweiten, der populärsten und oft etwas zu sentimentalen die letzten. Wünschenswerth wäre nur noch, dass wir auch reine Kirchenmusik-Concerte erhielten, denn das eine Concert, welches in diesem Sinne gewöhnlich in der Fastenzeit vor Ostern gegeben wird, genügt durchaus nicht dem allgemeinen Bedürfnisse, und die Programme der Abonnements-Concerte scheinen uns durch das Einlegen solcher Musikstücke etwas von ihrem wahren Charakter einzubüssen: ein Requiem von Mozart z. B. zwischen einer Ouverture und einer italienischen Arie, verliert doch mindestens Etwas an der Tiefe des Eindrucks, den es in der Kirche machen müsste. An den Kräften kann es in einer Stadt, in der wir wöchentlich lesen: Singakademie „ein ganzes Oratorium", städtischer Gesangverein „dito" d. h. vorgenommen, eingeübt und beiseitegelegt, doch nicht fehlen und an Räumlichkeiten auch nicht; gibt doch unser König die Garnisonkirche seiner Hauptstadt jederzeit bereitwillig zu solchen Aufführungen hin. Also! —

Wir beabsichtigen unter dem obigen Titel übrigens nur dem Leser ein Résumé der Sachen zu geben, welche in diesem Winter gemacht worden sind. Wir halten uns deshalb nicht an die Reihenfolge der Concerte, auch nicht an die Componisten, sondern werden die Sachen dem Genre nach classificiren.

Von Sinfonien hörten wir von Beethoven, die *c-moll*, die *Eroica*, achte und neunte; von Haydn, die *d-dur*; von Mozart die *c-dur*; von F. Hiller die Sinf.: „Es muss doch Frühling werden!" und von Gade die *e-moll*. Beide letztere gefielen, und wir bemerkten, dass Hillers Sinfonie durch die nochmalige gründliche Bearbeitung gegen früher bedeutend gewonnen hat.

Die Ouverturen, welche gemacht wurden, waren: Leonore (3) von Beethoven; Zauberflöte von Mozart; Oberon und Freischütz von C. M. v. Weber; Ruy-Blas von Mendelssohn; Wasserträger von Cherubini; Manfred und Genovefa von R. Schumann; F. Cortez von Spontini; Carnevals-Ouverture von Ed. Franck und Tordenskiold von Saloman. Von den neueren drangen die Schumannschen nicht recht zum Verständniss, und auch die von Saloman liess das Publikum kalt, wogegen die Carnevals-Ouverture sich eines allgemeinen Erfolges zu erfreuen hatte.

Von grösseren Vokal-Compositionen haben wir anzuführen: Weinachtslieder von Schroeter (ohne rechten Erfolg), erster Akt der Oper Alceste von Gluck; Requiem von Mozart; Finale aus der Loreley, 114. Psalm, Gebet von Mendelssohn B.; Loreley (Epos) und „O weint um sie . . " (Gedicht von Byron) von F. Hiller; Flucht n. Egypten von Berlioz; der erste Theil des Orat. Jephta von C. Reinthaler. Von den neuern Compositionen fiel die Flucht nach Egypten vollständig durch, wogegen Hillers „O weint um sie" und Reinthalers Jephta einen ausserordentlichen Succes hatten. Auch die Loreley von Hiller sprach allgemein an ohne jedoch einen ganz vollständig befriedigenden Eindruck zu machen; wir sind seiner Zeit näher auf diesen Punkt eingegangen und

glauben nicht falsch berichtet zu sein, wenn wir unsern Lesern mittheilen, dass Hiller eine Umarbeitung dieses Werkes beabsichtigt.

Concerte für Klavier und Orchester trugen uns unsere Pianisten, die Herren Hiller, Franck und Breunung vor und zwar (in gleicher Reihenfolge) eine Scene von F. Hiller; *c-moll* und *es-dur* Concert von Beethoven. Franck spielte mit klassischer kristallenen Klarheit, Hiller feierte zugleich als Componist einen grossen Triumpf, und Breunung entsprach vollständig den nichts weniger als unbedeutenden Erwartungen, mit denen ihn Hiller uns zugeführt hatte. —

Concerte für Violine und Orchester hatten sich Vieuxtemps (*d-moll* von ihm selbst) Hartmann (Concert von Mendelssohn B.) und Laub (Concert von Beethoven) ausgewählt. Vieuxtemps ist ja so bekannt, dass es „Kohlen nach New-Castle" tragen hiesse, wenn wir uns bei ihm noch aufhalten wollten. Hartmann entzückte uns durch seine Klarheit; wogegen Laub noch der hohe Grad des wahren, innern Künstlerthums abzugehen schien. L. und V. trugen noch Salonpieçen vor. Wir bedauern ausserordentlich Pixis, der zur Zeit sich in Holland auf einer Kunstreise befand, und mit Ungeduld von uns zurückersehnt wurde, in diesem Winter nur in den Kammer-Musik-Soiréen gehört zu haben.

Vokal-Compositionen für eine Stimme hörten wir: eine Cavatine aus Ernani von Verdi, Arie aus der Nachtwandlerin von Bellini, Kirchenarie von Stradella, schwedische Lieder gesungen von Frau Nissen-Saloman, die hier zwar gefiel aber doch nicht recht heimisch werden konnte; eine Scene und Arie von dem an unserer Oper so hoch geschätzten Frl. Johannsen, und die Kirchenarie von Stradella nochmals von Guglielmi.

In den grössern Vokal-Compositionen wirkten ausserdem als Solisten: Herr Ernst Koch, dessen höchst talentvolle, mit einem ausgezeichneten Organ ausgestattete Schülerin Frl. Nina Hartmann, Frl. Pels-Leusden und die Dilettanten Dumont-Fier und Pütz deren Leistungen schon oft Erwähnung geschehen. — *6*

Ein Pauken-Solo im „Feldlager".

Die Revue Parisienne bringt nachstehenden Artikel: Meyerbeer ist der grösste Diplomat unter den Musikern — oder der grösste Musiker unter den Diplomaten — wie man will! Es dürfte sich Niemand wundern, wenn er plötzlich Minister irgend einer europäischen Grossmacht werden sollte, denn wer hat wie er stets den Verhältnissen Rechnung zu tragen gewusst! Wer hat so durch Noten und Notenwechsel Effect zu machen verstanden! Hat er es nicht vermocht die brennendsten Zeitfragen sogar in Musik zu setzen und seine Operntexte nach politischen Grundsätzen einzurichten?

Als nach der Juli-Revolution die religösen Streitigkeiten bedenklich in den Vordergrund traten, schrieb Meyerbeer seine „Hugenotten", und Europa war beruhigt. — Als in den letzten Vierziger Jahren der Communismus in der Revolution spukte, brachte er seinen „Propheten" und bewirkte durch dessen abschreckendes Beispiel, dass der Communismus allen Credit verlor. — Als Abdel-Kader die Franzosen in Algier bedrohte, schrieb Meyerbeer seine „Afrikanerin" und hätte sicher bewirkt, dass der gefürchtete Beduine, ihrem Zauber erlegen wäre, wenn nicht leider gerade zu jener Zeit Abdel-Kader auch ohne die Afrikanerin gefangen würde, der einzige Grund, warum diese Oper bis auf den heutigen Tag noch nicht aufgeführt wurde, sondern 7 Jahre lang nur in allen Köpfen spukte, ohne je das Licht der Operuwelt erblicken zu können. — Doch haben wir gegründete Hoffnung, dass die unglückliche Dame sich unter den afrikanischen Hülfstruppen in der Krimm befindet und als „Tartaria" dort nächstens wieder auftauchen wird. — Dass in demselben Moment, wo Frankreich und England Russland den Krieg erklärt hatten, der „Nordstern" aufging, der mit seiner Wiederbelebung Peter des Grossen den Admiral Napier noch zur rechten Zeit daran erinnerte, Petersburg und Kronstadt zu schonen, dürfte allgemein bekannt sein, ebenso dass diese Mission des „Nordstern's" auf das Glänzendste reussirte.

Doch vergessen wir bei diesen weltgeschichtlichen Ereignissen, bei welchen Europa die Erhaltung des Friedens Meyerbeer verdankt, nicht, dass der grosse musikalische Diplomat auch eine preussische National-Oper geschrieben hat, und zwar eine vom reinsten Wasser, wo jeder Tact „ein Preusse" war. Mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's IV. wurden bekanntlich die Erinnerungen an Friedrich den Grossen wieder neu belebt. Da versäumte Meyerbeer nicht, zur rechten Zeit ein „Feldlager in Schlesien" zu componiren, und den grossen Friedrich, und Quanz mit seiner Flöte, und den alten Dessauer, und Ziethen und die Grenadiere und Husaren des siebenjährigen Kriegs in Musik zu setzen. — Zwar wurde zehn Jahre später Friedrich der Grosse in Peter den Grossen verwandelt, der alte Dessauer

Marsch in die russische Volkshymne, die Ziethen'schen Husaren wurden zu Kosaken, das Flötensolo des seligen Quanz blies Menschikoff — doch diese merkwürdige politisch-musikalische Metamorphose gehört zur orientalischen Frage, kann also hier nicht näher erörtert werden, wo wir uns mit dem „Feldlager" d. h. mit dem europäischen Gleichgewicht zu Anfang der Vierziger Jahre, etwas näher beschäftigen wollen.

Warum ist denn die preussiche National-Oper mit ihren Grenadieren und Querpfeifern, mit dem alten Dessauer und grossen Friedrich so spurlos verschwunden? — Das dürften nur wenige Eingeweihte wissen. — In Berlin erzählt man sich darüber eine geheimnissvolle Geschichte, die wir freilich nicht verbürgen können. Aber es gibt ja so viele Dinge im Himmel und auf Erden, die unsere Schulweisheit nur vom Hörensagen oder durch telegraphische Depeschen kennt. Unter diesen unverbürgten Nachrichten möge auch folgende dunkle Sage aus Berlins Vergangenheit ihre bescheidene Stelle finden.

Im „Feldlager" hatten verschiedene Militär-Musikchöre auf der Bühne zu manövriren, zu deren Verstärkung die übliche Anzahl Trommeln nicht fehlen durfte, um den militärischen Scenen ihren gehörigen musikalischen Nachdruck zu verleihen. Dieses rasselnde Orchester sollte unter andern irgend einen feierlichen Moment der Oper durch einen Fortissimo-Wirbel gehörig eintrommeln. — Derartige „Einfälle" sind aber auf der Bühne, wenn sie exact erfolgen sollen, immer eine schwierige Aufgabe. Meyerbeer machte zu seinem Aerger diese Erfahrung auf's Neue in den Proben. Nach mehreren vergeblichen Versuchen, den Regiments-Tambouren das gehörige Taktgefühl beizubringen, ergriff der Componist das treffliche Auskunftsmittel, den Bühnen-Trommlern das Zeichen zum Eintritt auf dem eigenen Trommelfell geben zu lassen. Meyerbeer schrieb nämlich einen Fortissimo-Wirbel in die Stimme des Orchester-Paukers, und bestimmte, dass zwei Takte nach diesem Solo-Fortissimo des Berliner Paukers, das Chor-Fortissimo der preussichen Grenadier-Trommeln eintreten solle.

Der Gedanke war gut, das Mittel half, und in den Proben ging die Trommelei ohne Tadel. — Nur Eines hatte Meyerbeer immer auszusetzen. Der Orchester-Pauker schlug nicht stark genug. Der Effect den sich der Componist gedacht hatte, kam nicht zur gehörigen „musikalischen" Geltung. Alle Ermahnungen fruchteten nichts: der Pauker behauptete, „er thue sein Möglichstes." Meyerbeer wurde dadurch die Freude an den Proben wesentlich getrübt. Er wurde täglich melancholischer je näher die Aufführung heranrückte.

„Ein Pauken-Solo aus Robert's Zeiten,
Das kam ihm nicht aus dem Sinn!"

Der grosse Tag der Aufführung erschien. Jenny Lind sang, der König kam und das ganze diplomatische Corps; es war théatre paré, das Haus glänzend erleuchtet und besetzt, und die allgemeine Spannung auf Meyerbeer's neueste Oper, die noch dazu preussische National-Oper werden sollte, war im Publikum, durch einige freundschaftliche Zeitungsartikel, bis zur höchsten Ungeduld gesteigert worden.

Meyerbeer war in ganz besonderer Aufregung. Zu dem ganz erklärlichen Componisten-Fieber, das jeden Künstler bei der ersten Aufführung eines neuen, grossen Werkes ergreift, gesellte sich bei Meyerbeer noch ein specielles Pauken-Fieber. Der Gedanke an das Pauken-Solo war bei ihm förmlich zur Manie geworden. Unmittelbar vor der Aufführung ging er noch einmal zu dem Pauker hin, ermahnte und beschwor ihn, das „Möglichste" zu thun, „denn es komme gar zu viel auf diesen Effect an."

„Nun, so schlage doch darauf, so sehr du kannst," sagte die grosse Trommel mit Selbstgefühl, — „Du hast es ja nicht zu verantworten," fügten die Becken bescheiden hinzu. — Basstuba, Bombardon und das ganze grobe Geschütz der benachbarten Posaunen stimmten im Chorus bei und feuerten unisono den unglücklichen Pauker zu den unglaublichsten Anstrengungen an. — Und er fasste die heroischesten Vorsätze, die ein Pauker nur fassen kann.

Die Oper begann. Näher und näher rückte der grosse Moment. Noch einige Takte Pause — jetzt gibt Meyerbeer mit zitternder Hand das Zeichen — ein furchtbarer Paukenschlag erschüttert das ganze Opernhaus. Meyerbeer ist entzückt Er nickt dem Pauker Beifall und Muth zu in dieser Donnerlaune zwei Takte auszuharren. Aber — entsetzlich — nur ein Schlag wurde vernommen, und dann keiner mehr! Die Pauke ist verstummt, eine peinliche Pause tritt ein. Meyerbeer telegraphirt nach allen Seiten, ohne dass man ihn sogleich versteht. Die Tambours auf der Bühne stehen verblüfft da und wissen nicht, was sie thun sollen.

Da fängt ein kühner Jüngling an, Solo zu trommeln. Ein anderer folgt zagend, und nach und nach fasst jede Trommel so viel Muth, als nöthig ist, nach

Gutdünken ein Solo hören zu lassen. — Meyerbeer glaubt in diesem Moment, dass der Theaterhimmel über ihm zusammenbrechen müsse. Er möchte in eine Versenkung fahren, um nur zu verschwinden. — Der Paukenwirbel hin, der Trommelwirbel hin, die Oper umgeworfen! — Was wird der König dazu sagen! Und nun gar erst Rellstab! — — —

Die Berliner Kapelle hatte sich natürlich bald „wiedergefunden." Die Tambours blieben aber den ganzen Abend verdutzt, und nicht ein kräftiger Wirbel wollte mehr gelingen. Das Entsetzlichste war aber, dass die Pauke nun während des ganzen Aktes pausirte. Sie schwieg mit einer wahrhaft dämonischen Hartnäckigkeit. — Und was ist eine Meyerbeer'sche Oper ohne Pauke!

Nach dem Abschluss stürzt Meyerbeer auf den Pauker zu — ausser sich. Er beginnt voll heiligen Zornes: „Herr" — — — da fällt sein Blick auf die Pauke, und er schaudert. — Die Pauke hatte ein Loch. — Trostlos steht der Pauker neben den Fetzen des schönsten Felles, das je einen Kessel zierte, und bringt nur die Worte hervor: „Herr General-Musikdirektor,
„Ein Schlag, und sie verstummte!"

Meyerbeer wird weich. — Den Blick zum Kronleuchter erhoben, ruft er voll Ergebung aus:
„Und dieser eine Schlag,
Er war so göttlich schön!"

„Sehen Sie, meine Herren, das" (Meyerbeer zeigte auf das Loch in der Pauke) „das sind die Zufälle, durch welche das Glück einer neuen Oper auf immer vernichtet werden kann!" — — —

Und Meyerbeer sprach diesmal als „Prophet." — Mag man jetzt, nach wenig Jahren, die preussische National-Oper suchen — sie ist verschwunden, spurlos verschwunden. Die Berliner wissen wohl, warum. Sie flüstern sich geheimnissvoll in die Ohren:

„Meyerbeer's Feldlager konnte sich nicht halten, — denn die Pauke hatte ein Loch!" —

Aus Bonn.

Dienstag, den 15 März wurde in dem 5. Concerte des Cyclus der hiesigen Abonnements-Concerte die Johannispassion von J. S Bach gemacht.

Erwägt man die Schwierigkeiten, welche in dem polyphonen Styl, — sind ja doch sogar die Arien zum grössten Theil Terzette, in denen die Singstimme mit zwei andern Instrumenten (Oboen, Flöte u. s. w.) ganz gleich dotirt ist — der Kühnheit der Wendungen; in der scharfen Charakteristik, die nur durch die praeciseste und gleichzeitig geistvollste Ausführung wiedergegeben werden kann, beruhen; gedenkt man nebenbei des Umstandes, dass hier in Bonn noch keine Passionsmusik gemacht worden ist; so muss man staunend und lobend anerkennen, welche Mühe sich v. Wasilewski bei dem Einstudiren dieses Werkes gegeben hat und ausserdem ihm zu dem Erfolge Glück wünschen, der seiner „Arbeit" zu Theil geworden.

Die Passions-Musik als Genre gehört zu dem rituellen Wesen der protestantischen Kirche, unterscheidet sich dadurch hauptsächlich von der katholischen Messe, dass sie durchaus nicht so fest in der Kirche wurzelt und deshalb nicht hinstirbt, sobald man sie aus diesem Boden reisst. Sie ist eine Erhöhung der Erbauung einer Gemeinde, welche ihre Augen auf das Wirken Christi gibt; die Passionen — Bach soll deren 4, nach andern 7 geschrieben haben; und Mendelssohn gebührt hauptsächlich das Verdienst, die uns bekannten aus der Vergessenheit hervorgezogen zu haben — haben die Theile der Evangelien zum Vorwurf, welche die Passionsgeschichte umfassen. Das Ganze ist eingeleitet und beschlossen durch grosse Chöre, in denen die Gemeinde sich frommer Betrachtungen überlässt. In der Mitte aber, entfaltet sich vor uns ein lebensgetreues Bild des gedachten Zeitabschnittes, der Evangelist, gesungen von der Heroldstimme, dem Tenor (E. Koch aus Cöln) erzählt voll Feuer sich den Eindrücken der Thaten überlassend, welche vor seinem inneren Auge vorüberziehen, wie Christus verrathen, verläugnet, geschmäht und gekreuzigt ist; Christus aber, gesungen von der Stimme des festesten Charakters, dem Bass (Schiefer aus Cöln), wie Pilatus, ein Bariton, Petrus, eine Magd u. s. w., das Volk der Juden endlich treten in dem Verlauf der Erzählung redend auf und geben dieser dadurch dramatische Lebendigkeit. Ausserdem sind in dem Momente, wo man am Meisten zum Eingehen auf eine tiefere Reflexion über die Verläufe, welche an unserem Auge vorüberziehen, geneigt ist, Arien eingelegt, in denen sich Bach ganz in der tiefen, inbrünstigen Frömmigkeit entfaltet, die ihm eigen ist.

Dass dieser Stoff in einer Gemeinde hinreisst, welche fromm sein will, zu einer Zeit namentlich es gethan hat, in der mehr Religiosität herrschte, ist wohl keine Frage; ob dieser Gedanke in dieser Einkleidung aber heutzutage noch seine durchdringende Kraft auf das Volk, die Masse — denn einzelne Musiker steuern nicht den Cours des Zeitgeistes, ist eine Frage, die nicht ganz unbedingt mit „ja" beantwortet werden kann.

Zuerst ist das Bedürfniss nach religiöser Erbauung heute nicht so intensiv, als es früher war, und daraus folgt vor allen Dingen, dass das Ganze an den geeigneten Stellen Etwas gekürzt werden muss; ferner aber sind die Formen sowohl, als auch die Diction an einzelnen Stellen veraltet und man müsste auch nach diesen beiden Seiten hin unserer Zeit einige Concessionen machen. Die Bachianer, die Eisernen, wollen davon gar Nichts wissen, sie halten es für einVerbrechen Hand an diese Meisterwerke zu legen; sie übersehen darüber aber ganz ihr Ziel und verfehlen es, indem sie darüber hinausschiessen. Die Musik ist vor allen Dingen für das Volk (das gebildete) vorhanden, sie wird unnütz und macht sich lächerlich, wo sie vor das Volk tritt ohne zu erfreuen, zu

erregen und zu begeistern; der Mensch hängt aber an den zeitgemässen Formen der Diction u. s. w., so fest, wie an allen Gewohnheiten, sie sind ihm Bedürfniss geworden; zu Bachs Zeiten war seine Musik gewiss zeitgemäss, stünde er aber auf, lebte in ihm trotz der Einflüsse der ganzen Gegenwart sein stählern frommes Gemüth fort und fort den Gedanken wahrer Frömmigkeit durch seine Kunst zu erzeugen, so würde er gewiss selbst Vieles ändern.

Es ist nicht die Sache eines Berichtes detaillirte Vorschläge über ein so wichtiges Unternehmen zu machen, wohl aber drängt es uns im Allgemeinen darauf hinzuweisen, dass man die Wiederholungen des ersten Theiles aller Nummern füglich weglassen kann, dass auch in den Recitativen hin und wieder ganze Sätze bedeutungslosen Inhaltes zu streichen wären; dass man bei so fremder Instrumentation, als ein Continuo und 2 Oboen, mindestens mit der Orgel füllen müsse und dass ferner die Diction an einzelnen Orten geändert, oder wenn eine Aenderung der betreffenden Nummer das Eigenthümliche nähme, diese ganz ausgelassen werden müsse. —

Wir kehren zu dem Concerte selbst zurück.

Das Publikum, durch einen mit vieler Liebe und grosser Specialkenntniss von einem Verehrer Bach's verfassten Aufsatz auf die Bedeutung des Werkes aufmerksam gemacht, hatte sich sehr zahlreich eingefunden. Es belohnte den Chor, das Orchester und in specie den Dirigenten. H v. Wasielewski für die Mühe, die sie sich haben geben müssen, um diese Musik, in der jede Note in ihrer localen Begeistigung von Bedeutung ist, gut geben zu können, durch gespannte Aufmerksamkeit und lebhaften Beifall zum Schluss. Die Chöre liessen natürlich an Kraft und Breite Etwas zu wünschen übrig; sangen dafür jedoch sicher und waren im Stande die kleinen, so überaus charakteristischen Chöre der Juden in ihrer wahren Bedeutung zur Geltung zu bringen; wie lebendig tritt uns hier der Neid, Hass, die Schadenfreude, Wuth und der Hohn der leidenschaftlichen irregeleiteteten Menge entgegen; wo gäbe es überhaupt etwas, was der dramatischen Wahrheit näher käme als diese Chöre und alle Recitative? — wo aber Stücke, in denen das lyrische Element in harmonievollerer Weise ausgedrückt wird, als in einzelnen der Arien? — Herr Koch sang die Recitative ganz meisterhaft, wir wissen kaum zu sagen, ob er besser declamirt, als gesungen hat, denn überall hörten wir vollen hinströmenden Gesang, und überall ergriff uns lebensvoller, schwunghafter Vortrag. Herr Schiefer sang die Partie des Jesus correct, ohne ihr jedoch eine höhere Charakteristik geben zu können, als einzig in dem eigenthümlichen Klange seiner Stimme liegt. Die Altpartie und und die Basspartie des Pilatus wurden von 2 Schülern Carl Reinthalers aus Cöln gesungen, von Frl. Pels-Leusden und H Simon; beide legten durch ihren Gesang den Beweis für die gute Schule ab, welche sie sich unter Reinthaler's Händen angeeignet haben, und sangen — namentlich an den ergreifenden und contrastreichen Stellen — auch mit einem Vortrage, der ein günstiges Licht auf ihre Fähigkeit, die Musik geistig zu durchdringen, wirft. Die Sopranpartie war getheilt zwischen zwei Damen, dem Frl. Eggeling aus Cöln und einem Frl. O. aus Bonn.

Jedenfalls ist mit diesem Concert diesem grandiosen Musikstücke auch in Bonn die Bahn gebrochen und wir können wohl sicher von Denjenigen, die das Heft in Händen haben, erwarten, dass sie es im nächsten Winter wiederum auf das Programm der Abonnements-Concerte setzen und dann dieses Werk den unvergänglichen und unerreichbaren Bach bei uns immer heimischer machen werde.

H.

Deutsche Tonhalle.

Auf die Composition beigehenden Gedichts für den Männer-Gesang setzt der Verein und zwar für Diejenige den Preis von zwölf Ducaten hiermit aus, welcher die zu wählenden Herren Preisrichter diesen Preis (wobei ein Geschenk des Herrn Fr. Götz hier mit sieben Ducaten) zuerkennen.

Indem wir geehrte deutsche Tondichter zur Preisbewerbung einladen, stellen wir denselben beliebig andere Eintheilung dieses zum Gebrauch für Männer-Gesang-Vereine durchzucomponirenden Sanges, ohne Begleitung und ohne Schwierigkeiten der Ausführung, anheim und ersuchen: die Bewerbungen vor dem Monat August d. J. in Partitur „der deutschen Tonhalle“ frei hierher zuzusenden, versehen mit einem deutschen Spruch nebst einem versiegelten Zettel, in welchem Name und Wohnort des Verfassers, und aussen auf demselben unter dem nämlichen Spruch ein Tondichter benannt ist, welchen der Einsender als Preisrichter wählt. Näheres in den Vereinssatzungen.

Mannheim, im Lenzmonat 1855.

Der Vereins-Vorstand.

Gott, Vaterland, Liebe.

Solo. Blauer Himmel wölbt sich oben
In der Sonne Strahlenschein;
Lasst uns froh den Schöpfer loben,
Der uns schuf, ihm nah zu sein:
Gott, den unser Geist erkannt,
Schwöret zu mit Herz und Hand!

Chor. Gott (bis mit) Hand!
Hehr, wie Orgeltöne prächtig,
Dieser Schwur zum Himmel drang,
In der Sprache rein und mächtig,
Welcher gleich noch keine klang:
Deutsche Sprache, deutsches Land,
Unsrer Seelen starkes Band! —
Da zu dir mit Wort und Wehre,
Vaterland, wir alle steh'n,
Sei uns heilig deine Ehre,
Siegreich soll dein Banner weh'n!
Wort und Leben dir zum Pfand,
Dir, o theures Vaterland!

Solo. Ehre ihm und allen Schönen,
Was als schön dem Herzen gilt:
Doch vor Allem lasst uns krönen
Deutcher Frauenliebe Bild!
Schmach dem Manne, der das Band
Edler Frauenhuld verkannt!

Chor. Schmach (bis mit) verkannt!
Unsre Herzen zu verklären,
Glüh'n in Liebe, Wort und That,
Lasst im Bruderbund uns schwören,
Stets zu schützen ihren Pfad!
Schwört der Liebe Treubestand,
Ehre Gott und Vaterland!!

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die Gesellschaft Humorrhnidaria brachte im Vaudeville-Theater zweimal die komische Oper „Die Barden und die Buddel" von Capellmeister Freudenthal, in Braunschweig zum Besten der Ueberschwemmten am Niederrhein zur Aufführung und erwarb sich dadurch sehr lebhaften Beifall. Es gereicht dem Dirigenten Herrn Kipper zur besondern Ehre, diese gelungene Opern-Travestie so vorzüglich einstudirt zu haben. Der Componist bekundet ein nichts weniger als gewöhnliches Talent für das komische Genre und es sollte uns sehr freuen, von demselben recht bald ein neues Werk hören zu können; an einem guten Texte wird es nicht fehlen, da uns Herr Freudenthal bewiesen, dass er im Stande ist, einen solchen selbst zu machen.

— Der kleine Pianist Arthur Napoleon gab vorige Woche ein besuchtes Concert im Stadttheater, in welchem er nach jeder Nummer enthusiastisch applaudirt und hervorgerufen wurde.

— Unser geschätzter Capellmeister Herr Ferd. Hiller beabsichtigt eine Reihe von Vorträgen über Instrumental-Musik zu halten, in welcher er die Construction der verschiedenen Formen derselben auseinander setzen und eine Anzahl von klassischen Werken am Clavier analysiren wird

— Zu dem Concerte des Männergesang-Vereins, welches letzten Sonntag im grossen Casino-Saale zum Besten der Ueberschwemmten am Niederrhein stattfand, hatte sich ein so zahlreiches Publikum eingefunden, dass vielen Personen der Zutritt nicht gestattet werden konnte. Sämmtliche Vorträge wurden stürmisch applaudirt. Der kleine Arthur Napoleon, welcher mehrere Stücke von Ascher, Thalberg und Wallace spielte, erregte wahrhaften Enthusiasmus.

— Herr Eduard Franck hat ein Violin-Concert componirt, welches reich an Schönheiten sein soll; hoffentlich werden wir dasselbe recht bald hören.

Neue Opern. Im Haag wurde „Der Liebhaber und der Bruder" von van der Does; in Rom „Edmondo Kean" von Sangiorgi; in Parma „Gonzalvodi Cordova" von Biapi und in Lübeck „Toussains L'Ouvertüre" von Herrmann gegeben.

Paris. Das Publikum hat endlich eine Art von Antipathie gegen alle Concerte bekommen, da die Fluth derselben ganz besonders in diesem Jahre eine furchtbare gewesen. Mad. Viardot-Garcia hat deshalb auf ihre angekündigten Soiréen verzichtet und ihren zahlreichen Verehrern einen Dienst geleistet, da man die grosse Künstlerin weit lieber auf der Bühne als im Concertsaale hört. Trotzdem finden noch immer viele Concerte statt, aber Geschäfte machen die Künstler durchaus nicht und müssen sich grösstentheils mit dem Ruhme begnügen, der ihnen von den Inhabern der zahlreich verschenkten Billets gespendet wird. — Herr Alfred Jaell gab im Saale Sax ein Concert und spielte ausser vielen eigenen Compositionen auch eine Serenade von Rubinstein, welche allgemein gefiel. — „Yvonne" komische Oper in einem Akt von dem Prinzen von Moskowa wurde mit grossem Beifall gegeben und dürfte sich einige Zeit auf dem Repertoire halten, da viel Schönes und leicht ansprechendes in derselben enthalten. — Man sieht sich seit einiger Zeit gezwungen den ältern Opern mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als dies sonst geschehen, der Grund dafür liegt einfach darin, dass nur sehr wenige der neuern grossen Opern eine lange Lebensdauer gezeigt, obgleich das Möglichste für dieselbe geschehen, indem man an der Ausstattung nichts gespart. So hat nun der alte Auber noch einen vierten Akt zu dem „Ehernen Pferd" schreiben müssen, um diesem Werke neue Anziehungskraft zu verleihen. — In der vorigen Woche sind zwei bedeutende Sängerinnen hieher zurückgekehrt: Mad. Tedesco von St. Petersburg und Mad. Borgho-Mamo von London; jetzt besitzt die italienische Oper ein Triumvirat, wie es bisher noch niemals dagewesen. Es wird jetzt ein Wettkampf eintreten, bei welchem Mad. Viardot-Garcia ganz gewiss nichts verlieren wird.

— Im fünften Concert der Gesellschaft Sainte-Cecile kam eine Symphonie von M. Mathias zur Aufführung, welche sich durch ihre Gediegenheit und Reichthum an schönen Melodien den Beifall aller Zuhörer erwarb.

— Madam Stoltz, welche längere Zeit unwohl gewesen, wird in den ersten Tagen wieder als Fides in Meyerbeer's Prophet auftreten.

— Sivori, welcher kaum von seiner Reise in Spanien und Portugal zurückgekehrt, konnte hier noch nicht spielen, da ihm von den Hauptsädten zahlreiche Einladungen zugekommen.

London. Wagner hat das erste Concert der alten philharmonischen Gesellschaft dirigirt, und die Londoner Presse legt jetzt gegenseitig die Lanze ein. Die alten soliden Leute, die den Engländern nachrühmen: sie hätten Händel, Mozart, Mendelssohn wirklich nicht „nicht verstanden" und sich einbilden, die Gerechtigkeit ihres geläuterten Geschmackes nicht ihr Geld habe unsere grössten Musiker so oft zu ihnen hinübergeführt, können dem Wagener die Beinamen nicht vergessen, welche er in dem Feuer seines Prophetenthums den Leuten gegeben hat, die sie auf Händen getragen; und tragen das gehörig aus, indem sie stets in Klammern darauf hinweisen, wie z. B. The child (Kind) Mozart; the Erroneous (Beethoven) the „Stupid" (Spohr) the old wife (altes Weib) Haydn, and the Jew (der Jude) Mendelssohn . . . . . ; sie können sich nicht beruhigen, dass sie bei Wageners Taktiren nicht das erste vom zweiten und dritten Taktheil unterscheiden können; die armen Leute, bis jetzt haben sie den Rhythmus immer herausgesehen nun sollen sie auf das Vergnügen renonciren und sich am Ende gar auf das Hören einlassen, nein! das wäre doch zu arg; dass er by heart (auswendig, ohne Partitur) dirigirt, wissen sie nicht unterzubringen weder für noch gegen, sie begeifern es also und führen es hämisch im Munde; darüber sind sie vollständig einig, dass er weder Vocal- noch Solostücke zu dirigiren verstände! — In solchen Dingen also sucht man Wagener nazugreifen! — Ob er ein eben so grosser als begeisterter und innig beseelter Musiker ist, das ist freilich die Frage, ihr guten Engländer, ihr famosen Musiker die ihr nicht auf Partituren sondern auf Guineen einherreitet, ob er aber taktiren, ein Stück auswendig behalten und einem Solisten folgen kann, das sind Sachen die gar nicht an ihn hinaufreichen. Euer Geld gibt Euch das Recht unsere grössten Musiker, wie ihr immer gethan, herbeizuziehen, nicht euer Standpunkt in der Kunst. Wer einen solchen Maassstab anlegt, wie es jetzt eure „Reporter's" thun, für den wären unsere Seminarlehrer noch viel zu gut.

Wir hoffen, dass die „Daily news" fortfahren wird Wagener's Partei zu nehmen, wenn auch andere Zeitungen auf ihre Bericht-

erstatter zielen; denn in London verdient Wageneer immer noch nur anerkannt zu werden. —

Aus dem Leben Boieldieu's.

Boieldieu begab sich eines Tages mit seinen beiden Kindern wovon sein Sohn 14 und seine Tochter 15 Jahre alt war, nach Neully. Beide Kinder waren frühzeitig in die Kunst des Vaters eingeführt, und hatten in der Musik bereits überraschende und glänzende Fortschritte gemacht.

Indem sie über die Champs-Elysées gingen, machte sie der Vater auf drei wandernde Musikanten aufmerksam, welche sich eben anstellten ein Pröbchen ihrer Kunstfähigkeit vor einem kleinen Auditorium abzulegen; der berühmte Compositeur machte seinen Kindern den Vorschlag eine Weile stehen zu bleiben, und zuzuhören.

„Das sind Collegen“ sagte er lächelnd, vermuthlich werden wir nichts Ausgezeichnetes hören, aber manchmal findet man unter diesen Gassenkünstlern doch ein echtes Talent.

So sehr sich diese armen Künstler abmüheten, gelang es ihnen doch nicht einen erwünschten Erfolg zu bewirken; die beiden Violinen von Vater und Mutter, und die Harfe von dem jungen Söhnlein gespielt, brachten eine Harmonie zu Gehör, welche das successive Verschwinden des kleinen Publikums zur Folge hatte, Boieldieu schickte sich ebenfalls zum allmäligen Rückzuge an.

Plötzlich aber, im sausenden Galopp, sprengte ein reiterloses Pferd die Allee daher, und in seinem tollen Laufe wirft es die wandernde Violinspielerin zu Boden, wobei sie sich im Fallen einen Arm brach. Das arme Weib stiess unablässig ein Schmerzensgeschrei aus; ihr Mann und ihr Sohn stönten im Mitgefühle des Schmerzes und äusserten in klagetönen, wie dass sie nun ganz ruinirt wären.

Die noch gebliebenen Zuhörer und Andere sammelten sich um sie herum. Boieldieu, vom Mitleid bewegt, traf unverweilt die nöthigen Vorkehrungen, die arme Beschädigte ins nächste Spital zu bringen; es that ihm wehe sich nicht reich genug zu wissen, um das Unglück, welches diese armen Leute getroffen, nachhaltig zu mildern.

Doch, in einem Augenblicke stand vor seinem Geiste eine sonderbare Idee, welche aber ihren Ursprung in seiner rührenden Herzensgüte hatte.

Kommt, sagte er zu seinen beiden Kindern, kommt, wir wollen sehen, ob wir drei Etwas für die Unglücklichen thun können; nimm die beste der beiden Violinen, ich nehme die Harfe. Geschwinde ein Concert zum Vortheile der armen Verwundeten!

Alsobald wurden die Instrumente gestimmt, was ihnen schon lange nicht widerfahren sein mag, und eine Musik wie man sie auf der Gasse sonst nicht gehört hat, zog in wenigen Augenblicken eine Masse von Zuhörern herbei. Boieldieu wurde von einigen derselben erkannt; sein Name und die Absicht seiner grossmüthigen Handlung wurde unter den Zuhörern laut, einer seiner Freunde, welcher sich zufällig darunter befand, nahm Boieldieu's Töchterchen an der Hand, und ging mit ihr unter den Anwesenden ein Almosen sammeln für die arme Violinspielerin mit dem gebrochenen Arme. Die Einnahme war nicht unbedeutend; jedermann beeilte sich seine Gabe zu reichen; denn Alles war von der guten That so schöner Talente bezaubert.

Boieldieu übergab die nicht unbeträchtliche Einnahme dem Vater, welcher vor Weinen keine Worte fand, seinen Dank auszusprechen.

„Gehen wir, sagte der Compositeur, sprechen wir nicht mehr davon; Collegen müssen sich unterstützen,“ versteht sich in der Aussicht auf Wiedervergeltung.“

Rundschau.

Mad. Bosio ist für die nächste Saison nach Petersburg engagirt worden. Guedenoff hat sie durch sein „Höher - Gebot“ den Parisern abspenstig gemacht, sie erhält 100,000 frs. für 4 Monate; ein Benefiz von 15000 frs. garantirt und endlich die Erlaubniss überall zu singen. —

Meyerbeers Nordstern kam in Metz und Rennes mit grossem Beifall zur Ausführung.

Vier Compositionen von Adolf Henselt, der als Pianist, wie als Componist für sein Instrument, heut, wie vor 16 Jahren schon auf den Gipfeln des Gebiets glänzt, sind von der Schlesinger'schen Verlagshandlung edirt worden. Zuerst „L'Aurore boréale“, ein Walzer, Op. 30., I. M. der Kaiserin von Russland gewidmet, dürfte freilich von Wenigen so zu spielen sein, dass sich danach tanzen liesse, dann aber würde er auch die aufforderndste Lockung dazu bieten. Op. 32. „Notturno“ ist ein Musterbild zart melodischer Behandlung und von reizender Wirkung für das Instrument; doch knüpft sich hieran die Bedingung, dass das Muster von einem Meister zur Aufführung gebracht werde. — Op. 19. Transscription der Eingangsscene aus Weber's Euryanthe, „dem Frieden Heil“, eines seiner eigenthümlichsten und erfindungsreichsten Stücke, ist wohl schon älter. Die Pianoforte-Literatur hat durch diese Behandlung die alle Saiten des Wohlklingens für das Musikstück anspannt, einen grossen Gewinn gemacht. Op. 29. ist ein Werk ganz besonderer Art, „Cadence zu Beethovens C-moll Concert“, die wir von dem Spieler oft zu unserm höchsten Staunen ausführen hörten. Man bleibt unschlüssig, ob man daran das grössere Geschick, die Themata selbst zu verflechten und kanonisch eintreten zu lassen, oder das, die Finger so zu benutzen, dass sie alle diese gleichzeitigen Forderungen ausführen, zu bewundern hat. Die Cadenz bildet, auch in der brillanten Wirkung, ein kurzes Concert für sich; aber — kein leichtes! — Dazu ist Henselt auch nicht geboren.

L. Rellstab. (Vossische Ztg.)

Die Familie von Fr. Chopin hat endlich eingewilligt, dass die 8 hinterlassenen höchst werthvollen Claviercompositionen des Meisters Op. 66—73., im Druck erscheinen. Sie bestehen aus acht Mazurkas, 2 Heften Walzer, 1 Fantasie-Impromptu, Polonaise, Notturno, Marche funèbre, drei Ecossaises, und Rondo für 2 Pianos zu vier Händen.

Die Hindernisse, welche das diesjährige Musikfest in Düsseldorf fast scheitern machten, sind glücklich überwunden; Jenny Lind wird singen und Ferdinand Hiller dirigiren.

Richard Wagner hat seine beiden Opern „Tannhäuser" und „Lohengrin" Herrn von Hülsen in Berlin überlassen und man darf nun annehmen, dass die Aufführung der ersteren im October stattfinden wird.

Robinstein gibt in Wien Concerte, um in denselben nur eigene Compositionen zu Gehör zu bringen.

Königsberg scheint jetzt ein mächtiger Magnet für Künstler zu sein, indem ausser Johanna Wagner und Roger auch die Herren von Bülow und Truhn dort erwartet werden.

In Frankfurt a. M. wird das Theater Ende April geschlossen, da die Subvention für den Director nicht mehr bewilligt wurde.

Gade's neueste Composition „Erlkönigs-Tochter" kam im Gewandhaus-Concerte in Leipzig zur Aufführung und gefiel ausserordentlich.

Mosenthal hat ein romantisches Volksdrama vollendet, zu dem Marschner die Musik componirt. Die historische Grundlage dieses Schauspiels ist eine Episode aus dem Leben Maximilian I.

Fräulein Agnes Büry gastirt auf dem Leipziger Stadttheater.

Schumann's Oper „Genoveva" kommt in Weimar zur Aufführung.

Gustav Schmidt's gutes Beispiel mit Wiedereinführung Cherubini's „Medea" (in Frankfurt a. M.) findet schon Nachahmung, indem man in München bereits mit den Proben zu derselben begonnen.

Staudigl, welcher seine theatralische Laufbahn noch immer nicht aufgeben will, obgleich ihm von sehr vielen Seiten ernstlich dazu gerathen, gastirt in Cracau, jedoch ohne Beifall zu finden.

Die Oper „Der Unbekannte" von Bott, welche kürzlich in Wiesbaden zweimal zur Aufführung gekommen, hat sehr angesprochen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 14. Cöln, den 7. April 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Über die Aufgabe eines Conservatoriums.

Sowie die nie ruhende Mutter Natur in der organischen Welt fortwährend lebensfähige Keime ausstreut, von denen viele untergehen, die meisten eine mittlere Ausbildung erreichen, die wenigsten durch besonders günstige Umstände eine aussergewöhnliche Gestaltung gewinnen, — so vertheilt sie auch freigebig unter die Menschen Gaben und Talente für gewisse Künste und Fertigkeiten. Es ist also nicht daran zu zweifeln, dass die Zahl der grossen Meister durch neue Ankömmlinge auf dem Parnass fortwährend zunehmen wird; — Nur Kurzsichtigkeit und Beschränktheit des Urtheils sieht die Kunst, namentlich aber die unendlich bildungsfähige Tonkunst, bei einer grossen Erscheinung als abgeschlossen an. Wer die Geschichte der Musik mit Aufmerksamkeit durchgeht, wird diesen Satz bestätigt finden, zugleich einen sich selbst fortbildenden Cultus des Schönen bemerken, und die verschiedenen Epochen als durchaus zusammenhängend erkennen. Die Kenntniss der verschiedenen Schulen, wie man das Zusammengehörige einer Nation oder Zeit nennt, wirkt nämlich belebend und befruchtend auf junge Talente und Genies, und befördert die Hervorbringung neuer Werke, eines neuen Genres, einer neuen Schule, und so reiht sich Eines an das Andere in unaufhörlicher Fortwirkung. Doch nur das Beste jedes bedeutenden Genres hat hinlängliche Kraft, um neue Keime zu befruchten Das Schwache, Manierirte erhält sich nicht auf die Dauer, und befördert sogar oft das Seichte, Gemeine, Unkrautartige. Letzteres überwuchert wirklich zeitweise das Kräftige, Gediegene, — und droht es zu ersticken; doch die Zeit, dieses strenge Gericht, sondert das Unkraut vom Waizen, — und bald spricht Niemand mehr von Kunstleistungen, die die halbe Menschheit in eine Art von schwärmerischer Raserei zu setzen vermochten, während das wahrhaft Schöne festen Boden gewonnen hat. Darum sollte man sich nicht allzusehr über zeitweises Verderbniss in einer Sphäre der Kunst ärgern; wer mehr als einen kleinen Kreis von Vorgängen übersehen kann, vertraut der Zukunft, weil das Gute siegen muss. Gleichwohl ist es als eine Aufgabe der gebildeten Menschheit zu betrachten, die Bildung weiter zu verbreiten und das Schlechte immer mehr zu verdrängen. So mussten denn auch Tonkünstler und Lehrer in allen ihren Leistungen sich ihrer grossen Aufgabe bewusst sein. Wie es mit diesem „Bewusstsein“ steht, und wie wenig ein Publikum (von dem Göthe mit Recht sagt: „drein schlagen muss die Masse, dann ist sie respectabel; — Urtheilen gelingt ihr miserabel“) dasselbe in der Regel befördert, — darüber kann man täglich die merkwürdigsten Erfahrungen machen, obwohl es den Anschein hat, als erwachte nach und nach ein ernsterer Sinn bei Künstlern und einem kleinen Kreise denkender Kunstfreunde. Es ist die Aufgabe der Kritik, solchen Ernst ununterbrochen zu wecken, indem sie eine bessere Erkenntniss der Oberflächlichkeit des Tagsurtheils und Tagsgeschmackes entgegensetzt, und besonders dort, wo man einen Zustand als gut geltend machen will, und sich in dieser selbst geschaffenen Wärme recht behaglich breit macht, dass zu dieser Bequemlichkeit noch nicht Zeit ist.

Wir haben uns vorgesetzt, die musikalische Erziehung der Kunstjünger zum Gegenstande unserer heutigen Erörterungen zu machen, und geben dabei von der Annahme aus, es werde kein Vernünftiger uns bestreiten, dass wie jeder Erzieher so auch der Kunstlehrer eine pädagogisch-rationelle Methode festhalten müsse, wenn aus dem talentvollen Zögling ein Künstler werden soll. Wie viel von den Musiklehrern in diesem Punkte gesündigt wird, und wie oft auch von den einsichtsvolleren unter ihnen die „himmlische Göttin“ von der „treff-

lichen Kuh" verdrängt wird, — ist gar nicht zu sagen. Soll man sich auch hierüber trösten, und das, was der Mensch schlecht macht, mit der grossen zwingenden Weltordnung entschuldigen?!

Der Mensch macht gewiss sehr Vieles schlecht, nur vermag er glücklicherweise den Samen nicht umzubringen, der irgend wo anders aufgeht und aus welchem tausendfaches Leben hervorspriesset; jedenfalls aber hat er es zu verantworten wenn durch seinen Willen oder seine Ungeschicklichkeit und Unfähigkeit ein edles Korn vernichtet wird! — „Nur aus Gutem kann Gutes entstehen", sagten wir oben, und geben davon für den musikalischen Unterricht die Erläuterung: Nur aus der nahen und innigen Bekanntschaft mit dem Wesen der Kunst und mit den Meisterwerken der verschiedenen Epochen entstehen bei entschiedenem Talente und rastlosem Fleisse Künstler, — und zwar sowohl schaffende als ausübende. Wir nehmen den Begriff „Künstler" freilich etwas höher, als man ihn gewöhnlich zu nehmen pflegt, und können nur dem dieses Prädicat zuerkennen, bei welchem die vollendete technische Sicherheit mit der streng musikalisch-ästhetischen Anschauung seiner Kunst so gleichmässig entwickelt ist, dass dem verständigen, kenntnissreichen Hörer sogleich die volle Symmetrie dieser einzelnen Seiten anschaulich wird Diese Symmetrie anzubahnen und herbeizuführen ist die schönste aber zugleich schwerste Aufgabe des Lehrers, deren Lösung noch obendrein von vielen Nebenumständen abhängig ist. Namentlich kann ein Privatlehrer selten den Zögling so ganz überwachen, wie es wohl nöthig wäre: oft kann er vielfacher Störungen nicht Herr werden, — oft verdirbt die Welt was er gut gemacht, — oder ein zweiter Lehrer in einem verwandten Gegenstande gibt dem Zöglinge eine entgegengesetzte Richtung. Nur ein Conservatorium kann eine solche Aufgabe mit Sicherheit lösen, wenn es gut organisirt ist, d. h. wenn es auf den Zögling von verschiedenen Seiten aus (die aber aus einem Principe hervorgehen) einwirkt, und ihn so vielfach beschäftigt und befestigt, dass das sonstige Kunstverderbniss keine Macht mehr über ihn hat.

Eine gute Organisation ist demnach durch vielfache Bestimmungen bedingt, von denen wir die wichtigsten hier aufstellen:

I. Es müssen vor Allem jene Kunstfächer gelehrt werden, welche den grössten Einfluss auf das Musikleben, auf die Musikzustände ausüben; das sind: Gesang, Streichinstrumente, Clavier und Orgel, und Compositionslehre.

II. Die Lehrmethoden müssen den Zögling auf die schnellste und zugleich sicherste Weise zur technischen Gewandtheit bringen, — die vollkommen richtige Vortragsweise gleich Anfangs tief einprägen, — zugleich auf wirkliches Talent und eigenen Fleiss des Zöglings berechnet sein; — sich auch nicht im Laufe der Course der Talentlosigkeit anbequemen.

III. Die Anzahl der Zöglinge darf keine sehr grosse sein, weil sonst eo ipso der Talentlosigkeit Thür und Angel geöffnet, und durch Heranziehung eines Kunstproletariats die künstlerischen Hoffnungen vernichtet werden.

IV. Der Unterricht darf in keinem Fall, und für keinen Zögling, einseitig sein; — jeder Zögling muss (bei sonstiger Entlassung) genöthigt werden, die vorgeschriebenen Gegenstände zu lernen. Demgemäss muss er auch die Musik zu seinem wirklichen Berufe gewählt haben.

V. Diejenigen Musikstücke und Uebungen, welche beim Unterrichte verwendet werden, müssen durchaus musikalisch und in einem reinen und edlen Style gehalten sein, sowohl bei dem Elementarunterrichte, als auch in den Bildungsclassen, — bei welchen letzteren noch die höhere Forderung eintritt, dass die Zöglinge mit wo möglich allen besten Werken für ihr Instrument bekannt und vertraut gemacht werden.

VI. Die Zöglinge müssen einen Begriff von der Höhe Breite und Tiefe ihrer Kunst erhalten, indem sie Vorträgen über Kunstgeschichte beiwohnen, wobei sie nicht blos Namen und Jahreszahlen und dgl. auswendig zu lernen haben, sondern vielmehr eine wirkliche Kenntniss der Verschiedenheiten und Eigenthümlichkeiten der Style erlangen, indem die Werke der verschiedenen Epochen ihnen wirklich (wenn auch nur in Auszügen) vorgeführt, und mit echt musikalischem Sinne beleuchtet werden.

VII. Es müssen die Zöglinge der Schulen für Streichinstrumente in den Bildungsclassen fleissig zum Quartettspiel unter Aufsicht eines Künstlers angehalten werden, weil dieses viel mehr als das Orchesterspiel zu correctem und edlem Vortrage nöthigt und verhilft.

VIII. Sämmtliche Zöglinge müssen (wo möglich noch vor, sonst aber nach der Mutirung) im Singen unterrichtet, und darin so weit gebracht werden, dass sie durch richtige Tonbildung und Treffen befähigt sind, in den Chorübungen mitzusingen, damit sie (namentlich die

Clavierspieler) den gehaltenen Ton schätzen lernen, — überhaupt musikalich werden, — und eine Gelegenheit mehr haben, kostbare Schätze der Tonkunst recht gründlich kennen zu lernen.

IX. Der Unterricht in der Compositionslehre muss sich nicht auf die grammatikalischen Regeln der Harmonie, des Contrapunktes u. s. w. beschränken, sondern es müssen diejenigen Zöglinge, welche Talent zur Composition haben, zum wirklichen Selbstschaffen Anregung und Anleitung erhalten, indem man ihnen erst kleine, dann grössere Aufgaben stellt, ihnen in ihrer Unbehilflichkeit liebevoll und aufmunternd entgegenkommt, und die Phantasie durch allzustraffe Anwendung todter Regeln nicht erstickt. Die strenge Lehre kann neben dem lebendigen Schaffen eben so gut einhergehen, wie das Studium abstracter philosophischer Wissenschaften neben dem Dichten.

Jos. Klemm's Monatschrift f. Th. u. M. I.

Aus Wiesbaden.

Wenn ich Ihnen schon längere Zeit über unsere Musikverhältnisse keinen Bericht mehr erstattete, so lag dem einerseits ein für die Äusserlichkeit ziemlich fühlbarer Mangel an interessantem Stoffe, andrerseits eine gewisse Schwebe in denselben zu Grunde, die kein bestimmtes Resultat aufstellen liess. Wenn auch jetzt letzteres noch nicht scharf hervorgetreten ist, so ist es nunmehr dennoch an der Zeit, Ihnen einmal Rechenschaft zu geben, von dem, was geschehen ist.

Also zunächst die Oper.

Die eigentliche Blüthezeit unserer Oper ist der Sommer; die sich hier drängenden Erscheinungen geben dem Kritiker namentlich den Stoff zur Personalkritik der fremden Gäste, während die einheimischen Kräfte weniger berücksichtigt bleiben; im Winter hingegen sind es bei dem mehr in sich abgeschlossenen Kreise diese, welche sowohl seitens des Publikums als der Kritik die schärfste Controlirung erleiden. So hatte sich unsere Local-Kritik, deren Führung der schon längere Zeit hier anwesende Pianist Hr. Ehrlich, übernommen, eine Revision des Repertoires und die Art und Weise der verschiedenen Aufführungen der Opern zur Aufgabe gemacht, und beides mit ungewohnter Schärfe und grosser Gewandtheit durchgeführt. Dass das Repertoire bisher ziemlich einseitig war, können Sie daraus entnehmen, dass wir den ganzen Winter nur eine uns neue Oper, — der Unbekannte von Bott — zur Aufführung kam und neue Einstudirungen sich ziemlich rar hielten, während die hier so beliebten Wagner'schen Opern, Lohengrin, Tannhäuser und fliegender Holländer fast gar nicht oder nur äusserst selten über die Bühne gingen.

Als Mangel muss es auch angesehen werden, wenn die neuere Opernliteratur fast ganz unberücksichtigt bleibt, und Meisterwerke der alten Schule sich niemals zu uns verirren. Das grosse Publikum will Abwechselung, der kleinere Kreis der ächten Kunstfreunde will an gediegenen klassischen Opern auch seine Nahrung finden, und beide haben Klagen erhoben, ersteres über häufige Repetitionen bekannter Werke, letztere über die bestehende Auswahl, der man kunstgeschichtliche Principien am wenigsten unterzulegen und die man nach Willkührlichkeiten zu bestimmen scheint. Daher kommt es, dass auch selten eine durchdringende Wärme des Auditoriums fühlbar wurde, welche fast allein in dem kürzlich als neu einstudirten „Blitze" von Halevy nur sich zeigte, eine Oper die hier noch immer, und namentlich bei der letzten Aufführung mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Das Libretto ist gemüthlich schön, ansprechend, natürlich; die Musik, ohne Chöre, ohne Bässe, nur 4 Sängern und dem Orchester in die Hände gegeben, ist trefflich, meisterhaft, und einzig in der Zusammenstellung, von inniger Wärme belebt, sich gleichwohl dem Ausdruck der liebeglühenden Romanze, dem koketten Tändeln einer jungen Wittwe, der gutmüthigen Beschränktheit eines der philosophischen Schule kaum entsprungenen Engländers, den innern sanften Gefühlsbewegungen eines vom Blitze Geblendeten und des ihn mit liebevoller Hand leitenden Weibes sich anschmiegend, während in der Schilderung entfesselter Elemente — in der Malerei des Sturmes — grossartig sich darstellend. Wird eine solche Oper durch treffliche Leiter der ihr innewohnenden Elektrizität repräsentirt, wie dies in unsern Sängern geschehen ist, so kann es nicht fehlen, ihr, bei etwas seltenerer Erscheinung, den grossen Enthusiasmus zu sichern, der ihr hier zu Theil ward. Kommen indess die Lukrezien, Lucien, Waffenschmiede, Ernanis u. a. zu oft, während man von anderen gediegenen Werken nur selten etwas erfährt, so langweilt sich das Publikum, dass auch einen Faust, eine Jessonda, einen Heiling und ähnliche Werke der romantischen Schule zuweilen gerne sehen möchte, und dem man auch sagen dürfte, dass Winter ein „Opferfest", Spontini eine „Vestalin" geschrieben, dass Cherubini, Herold, Mehul, etc. etc. auch treffliche Werke der Nachwelt übergeben und dass auch eine neuere Opernliteratur existirt. Man wolle uns nicht den Vorwurf machen, zu viel zu fordern, wir sind hier leicht zufrieden gestellt, aber auch um desto ungehaltener, wenn man das nicht leistet, was geleistet werden könnte.

Was nun den zweiten berührten Punkt, die Art und Weise der Aufführung der vorgekommenen Opern betrifft, so ist die Local-Kritik hierin in der letzten Zeit schärfer als je verfahren, und hat in Junius-Briefen sich bitter über die Unzuverlässigkeit ausgesprochen, mit der verschiedene Opern ausgeführt wurden, mit der man zu Mozarts 99. Geburtstag einen Don Juan executirte etc. etc. Sie stellt es keineswegs in Abrede, dass wirklich tüchtige Dirigenten- Orchester- und Sängerkräfte vorhanden sind, sie weist sogar bestimmt darauf hin, dass ganz anderes damit geleistet werden könnte, was sich auch in der köstlichen Aufführung der Jüdin eclatant bewiesen hat, und sucht den Grund von allen dem in dem Mangel an hinreichenden Proben.

Da nun hiermit die Wintersaison schliesst, indem mit April die Ferien eintreten, so hoffen wir, dass mit dem Beginne einer neuen Saison auch ein neues regeres Leben eintritt, und dass ich Ihnen hierüber des Erfreulichen recht viel mittheilen kann. Gehen wir nun zur Besprechung der neuen Oper „der Unbekannte" von Bott, Capellmeister in Cassel, über.

Vorerst eine Skizzirung des der Oper zu Grunde liegenden Stoffes. Derselbe ist nach einem französischen Drama, „die beiden

Galeerensklaven; von Ed. Biberhofer bearbeitet. François (Tenor) ein Müllerbursche bei Perrot, (Bass) hat sich die Liebe von dessen Nichte Therese erworben und steht im Begriffe, mit dieser getraut zu werden. Während die Trauungsfeierlichkeiten in der Kirche Statt finden, kommt der Unbekannte (Bariton), ein der Galeere entsprungener Sträfling, von seinen Verfolgern, den Soldaten der Maréchaussée gehetzt und bis zum Tode ermattet auf dem freien Platze zwischen der Kirche und der Mühle an; Jean der zweite Müllerbursche (Tenor) nimmt sich seiner liebevoll an und empfiehlt ihn nachher dem Bräutigam und der Braut; der Unbekannte entdeckt sogleich, dass der nunmehr glückliche Bräutigam sein ehemaliger Gefährte auf der Galeere war und lässt das diesen mit unzweideutigen Worten merken. François erkennt, was hier auf dem Spiele steht und bietet Alles auf, sich der Verschwiegenheit seines früheren Gefährten zu versichern, bietet ihm Geld und drängt ihn zur Flucht; doch der höhnisch und bitter, lässt sich so schnell nicht abspeisen, und kehrt zur anderen Thüre wieder zurück, raubt noch Kostbarkeiten, die sogleich vermisst werden, wird verfolgt und flüchtet sich zu François zurück. Letzterer dringt nochmals in ihn das Haus zu verlassen, der Unbekannte setzt dem nur Hohn und Spott entgegen, bis der gereizte Bräutigam zur Axt greift, ihn verfolgt, dabei aber von einem Pistolenschuss niedergestreckt wird. Der Schuss hat den Arm getroffen, der, nun entblösst, die eingebrannten Charaktere des Galeerensträflings zeigt. Alles geräth in Bestürzung, bis François das Räthsel löst, indem er entdeckt, dass er die Schuld seines Bruders, welcher einen Kassendiebstahl begangen, auf sich genommen und für ihn auf die Galeere geschmiedet worden sei, bis ein glücklicher Zufall ihn derselben entkommen liess. Der Unbekannte hatte nicht Zeit genug gewonnen, seinen Verfolgern aus dem Gesichte zu kommen, er kehrt, neuerdings gehetzt, zurück und wird durch deren Schüsse niedergeworfen. Diese wollen ihn fortschleppen, er aber bedeutet sie, seinen ehemaligen Gefährten, François auch mitzunehmen. Letzterer, um seinen Bruder nicht zu verrathen, fügt sich willig; dem Brigadier der Maréch. aber ist der Schlüssel zur Lösung in die Hand gegeben, indem er mittheilt, dass der Bruder auf dem Todtbette sein früheres Verbrechen bekannt und um Befreiung des unschuldig Leidenden gebeten. Der Unbekannte stirbt und der düstere Schatten weicht von dem Hause, das er in eine solche furchtbare Lage versetzt. Dass der ganze Stoff wenig Poesie bietet, gehet schon aus dieser kurzen Skizze hervor. Was nun die Verarbeitung derselben in musikalischer Hinsicht betrifft, so ist er auf 3 Akte vertheilt

Nr. 1 ist ein Chor:

„Lasst uns leise, leise nahen,
Vor des Bräut'gams erstem Kuss,
Vor der Sonne ersten Strahlen
Weck' sie unser Morgengruss“ etc. etc.

leicht fliessend gehalten und von schöner Wirkung; an denselben reiht sich eine Scene zwischen dem Chor, Perrot und Jean, in der sich die Zweifel über das wahre Wesen Françnis geltend machen:

„Dass seinen Namen
Er bis heute nicht genannt,
Seltsam ist es!

Doch sie werden bewältigt durch die Darstellung seines charaktervollen Betragens und die Worte Jean's:

„Und dass er ein wackrer Bursche
Thut der Herrin Wahl uns kund.“

Nr 2 ist ein Recitativ und Duett zwischen Perrot und Theresen, in dem ersterer auch nochmals der Braut gegenüber seine Zweifel ausspricht:

„O, könnt ich bannen diesen Kummer,
Der ein mir in die Seele zog etc etc.

Doch Therese entgegnet ihm mit voller Zuversicht:

„Ob würdig er, kannst du noch fragen,
Der Jahre lang sich hat bewährt?
Durch Tugend meine Lieb' erzwungen
So treu mir dient, mich hochverehrt? etc.

Diese Nummer ist sehr reichhaltig an Harmonien und besonders gut, charakteristisch, instrumentirt, und ist namentlich Theresens Arie:

„Doch nun erblühen neue Rosen,
In meiner Lieb' ein Lenz ihm nach,
Ein reines Glück dem Hoffnungslosen,
Dem — schuldlos — Gram die Seele brach“

Voll Bedeutung und dramatischer Gewichtigkeit; die öftere Anwendung der Durchgangstöne zu überraschenden Modulationen und hübsche Melodiensprünge machen sie interessant.

Nr 3 enthält ein Recitativ und Terzett (Therese, François, Perrot), das sehr effectvoll gehalten ist und sich in dem Ensemble,

O, schlinge deine Arme fest um mich“

zu schönem Schwunge erhebt.

Nr. 4: (Chor und Scene nebst Gebet) ist durchaus wirksam, der Chor (E-dur, $^3/_4$)

Glücklicher,
Fröhlicher,
Seliger Tag! etc.

frisch, belebt, ebenso der folgende:

„Hört, schon rufet das Geläute
An des Altars Stufen euch. etc.

dem ein schönes Gebet folgt. Chor, Scene, Orchester, Orgel, Geläute bringen effektvolle Abwechselung hervor und sind ächt bühnengerecht. Das Andante religioso des Orchesters ist lieblich fromm; die Begleitung dieser Nummer durchgehends reich und selbstständig;

Nr. 5 tritt der Unbekannte zuerst auf:

„Unmöglich! — nein — ich kann nicht weiter!

eine düster, wild gehaltene Scene, in der sich die Musik in allen Skalen der rohen Leidenschaft herumwindet, in ihren abgestossenen Tönen die physische Ohnmacht trotz der geistigen Entflammtheit, in der das Piccolo den teuflischen Spott schildert, und sich in den Worten:

„Drum Krieg dir, Krieg verdammte Heuchlerbrut“ etc.

zu greller Wirkung entfaltet. Uebrigens ist diese Nummer von der Instrumentation fast erdrückt und bis zur Ermüdung lang.

Nr. 6, Rec. und Moderato, Scene zwischen Jean und dem Unbekannten, ist von Effekt, wenn der Tenor gut besetzt ist, mit einer sehr edel gehaltenen Cello-Figur, des-dur, $^3/_4$.

Nr. 7, Finale umfasst nach einem Chor, $^6/_8$, die Erkennungsscene zwischen dem Unbekannten und François, $^4/_4$, nebst Schlusschor, Allo, $^2/_4$ Des Unbekannten Worte:

„Kamerad! wir sehen heute
Uns wohl nicht zum ersten Mal.“

sind trefflich aufgefasst und hervorgehoben.

Der zweite Akt beginnt in Nr. 8 mit einer Orchester-Einleitung $^3/_4$, führt uns dann in die innere Behausuug François, der zu dem dahingekauerten Unbekannten gewendet, die Arie singt:

„Er schläft, — er, dessen ganzes Leben
Nur eine Kette von Verbrechen." etc.

Die Arie ist schön, erfordert aber eine hohe Tenorlage. Das darauf folgende Recitativ und Duettino, Nr. 9, Moderato, $^3/_4$, in dem François den Unbekannten fortzudrängen sucht, ist der Situation ganz entsprechend.

Nr. 10, Duett zwischen Therese und François, Adagio:

„Wo weilest du, mein lieber Mann?

nebst Allo., $^3/_4$,

„Frohsinn und Scherzen" etc.

bietet herrliche Nüancen und ist in dem letzten Satze fliessend und anmuthig, voll Leben und Feuer, könnte aber zuweilen weniger künstlich sein.

Nr. 11, Finale, Chor, $^3/_4$, der zum Tanze versammelten Bauern und Landmädchen bringt auch einen gemüthlichen Ländler (das Ballet war hier gestrichen), der, wenn auch für die Oper nicht passend, doch für das grosse Publikum seines Effektes nicht verfehlt. Während dessen hat der Unbekannte den Raub vollbracht, François verfolgt ihn und wird am Arme verwundet, der, entblösst nun das „Travail forcé" zeigt und Alles in Schrecken versetzt.

Der 3. Akt eröffnet sich, Nr. 12, mit einem Chore der Landleute:

„Nun so macht nur und erzählet!
Hat sich alles aufgeklärt?" etc.

nebst Sextett, dem ein Gebet folgt:

„Schenk ihr Kraft, ihr Leid zu tragen" etc,

das zu den gelungensten Ensembles der Oper gehört.

In Nr. 13 ist in einer Arie Theresens der Schmerz über das Schicksal deren Bräutigams ausgedrückt.

Nr. 14 ist ein Quartett, Andante animato, dem François Erzählung, eine förmliche Copie der Tannhäuser-Erzählung, folgt, und die von bedeutender Wirkung ist; auch das folgende Terzett

"Geendet sind nun alle Klagen"

ist gut gearbeitet.

Das Finale ist unbedeutend.

Was nun die Haltung des ganzen Werkes betrifft so hat sich der Componist Wagner'n ganz und gar zum Vorbilde genommen, Instrumentation, namentlich dieTremolo's der Violinen in den höhern Chorden mit den dazu tief liegenden gehaltenen Melodien, sind ganz dessen Manier, sowie auch verschiedene Reminiscenzen stark an diesen erinnern. Auch die Ouverture soll in dieser Art erscheinen, ist indess als nicht gelungen zu betrachten, da sie sehr lang und langweilig, oft sogar trivial ist. Die öftere Verwendung der düster klingenden Bass- und Blasinstrumente beim jedesmaligen Erscheinen des Unbekannten und die oft gesuchten Accompagnements wirken nicht selten störend und bedecken die Melodie. Die Oper im Allgemeinen bekundet bei ihrem Reichthum ein unbestreitbares Talent des jungen Componisten für dramatische Musik und berechtigt zu den schönsten Erwartungen, deren Erfüllung um so sicherer hervortreten wird, wenn der Componist selbstständiger und freier um sich blickt. Eine Repertoiroper wird der „Unbekannte" nicht abgeben, indess ist dessen Aufführung wohl der Mühe werth und wird da, wo er auch ferner in Scene geht, namentlich von dem Publikum freundlich aufgenommen werden, das der Wagner'schen Richtung ergeben ist.

In Cassel wurde die Oper bereits sieben Mal mit grossem Erfolge gegeben.

Was die Besetzung an unserer Bühne betrifft, so waren die Parthien in guten Händen. Wenn auch die Einstudirung im Ganzen befriedigend zu nennen war, so hätten wir doch sehr gewünscht, wenn man es dem Componisten ermöglicht hätte, die erste Aufführung der Oper selbst zu leiten; es hätte sich alsdann auch gewiss mehr Wärme für dieselbe gezeigt, als es wirklich der Fall war.

Was nun die bisherigen Concertleistungen betrifft, so will ich darunter nur einige hervorheben. Zunächst das Concert des jungen Pianisten Hrn. Carl Pallet. Dieser ist aus der Mitte der hiesigen Bürgerschaft hervorgegangen und macht gegenwärtig seine Studien unter der Leitung des Hrn. Capellmeisters Lux in Mainz und bekundete energischen Fleiss und anerkennenswerthe Strebsamheit sowohl durch seine Vorträge in früheren Concerten als auch durch die in dem obengenannten, — die L. v. Meyer'sche Fantasie über Motive aus Lukrezia und die F-dur-Sonate von Beethoven mit Violinbegleitung. (Letzere hatte Hr. Concertmeister Baldenecker vom hiesigen Theaterorchester übernommen und mit Delikatesse und Kunstfertigkeit ausgeführt.)

Als Gäste waren Herr Concertmeister A. Müller und Frl. Neukäufler vom Hoftheater in Darmstadt herzugezogen worden. Hr. Müller, der Riese der Contrabassisten, trug auf seinem Instrumente ein von ihm componirtes Adagio und Scherzo mit einer erstaunlichen Bravour und Technik vor, und führte mit unserem beliebten Barytonisten Minetti ein launiges Duett aus, in dem er eclatant bewies, dass der Contrabass sich auch über den Vorwurf, „nur ein grober Gesell zu sein" erheben könne. Frl. Neukäufler sang mit reiner, klangvoller Stimme einige Arien und Lieder, in der sie eine glänzende Coloratur entfaltete. Hr. L. Schulz von unserem Theater erwarb sich durch den brillanten Vortrag einer Fantasie für die Flöte von Briccialdi allgemeinen Beifall und stellte sich als einen vollendeten Künstler für sein Instrument dar.

Die interessanteste Nummer dieses Concertes war ein genial entworfenes Tongemälde des Hrn. Capellm. Lux „des jungen Kriegers Scheiden" für Tenor- und Baryton-Soli, (die Hrn. Brunner und Minetti), Chor, (der hiesige Quartettverein) and Orchester die hiesige Regimentsmusik). Dieses Werk fand hier seine erste Aufführung (ursprünglich war es für die beabsichtigten dritten Concertvorträge des Cölner Männergesangvereines in England bestimmt), und zeichnet sich durch grossen Schwung; frische und schöne Melodien und charakteristisch gehaltene Instrumentirung aus; es fand bei Künstlern wie bei Laien ungetheilten Beifall und berechtigt zu dem Anspruch auf allgemeinere Verbreitung.

Das zweite Concert des Theaterorchesters hat nunmehr auch Statt gefunden. Wie immer, so hatten wir auch diesmal Grossartiges und Neues zugleich. Die Pastoral-Symphonie von Beethoven, die Ouverture zu Faniska von Cherubini und Schindelmeissers neue Concert-Ouverture „die Mondnacht auf dem stillen Wasser" unter Hrn. Kapellmeisters Hagen Leitung mit der gewohnten Meisterschaft ausgeführt. Was dieses letzte Werk betrifft, so macht der

Titel etwas stutzig. „Eine Mondnacht auf stillem Wasser," was kann darin für eine Ouverture Charakteristisches liegen? wo soll da der Effect herauskommen? Sturm und Wetter, das lassen wir uns gefallen, da können Posaunen und Pauken dreinfahren, aber stilles Wasser! Nur ein Meister kann daraus etwas machen, u. Schindelmeisser hat es gethan, er entfaltet in dem Werke eine sanfte, zarte Lyrik, mit freundlichen, die Aufmerksamkeit erregenden und fesselnden Motiven; die Tonmalerei ist äusserst bescheiden gehalten, nur dem kunstverständigen Zuhörer erkennbar, äussere Effekte fehlen, dafür aber ist das Ganze ein Guss, der in altklassischer Manier behandelt ist und in den zartesten Nuancen spielend, das Gemüth in stille Träumerei versenkend. Die Instrumentation ist ruhig und sehr sorgfältig verwendet. Die Aufführung wurde sehr beifällig aufgenommen. Ein Duett von Arnold für Harfe (derselbe) und Violoncell (Hr. Grimm) über Motive aus Tannhäuser musste trotz mancher schönen Stellen als verfehlt betrachtet werden; Wagner'sche Musik, die nur massenhaft wirken kann, auf 2 Instrumente übertragen, ist schon ein Missgriff, namentlich an Orten, wo man Tannhäuser in seinem vollen Glanze zu hören gewohnt ist, dabei war die Harfenparthie im Arrangement matt behandelt, während unser trefflicher Cellist sich alle Mühe gab. Hr. Concertmeister Fischer vom h. Th. spielte mit grosser Sicherheit und brillanter Darstellung eine Fantasie über ungarische Melodien von Ridley-Kohne. Unsere beliebten Opernmitglieder Frl. Molendo und die Hrn. Brunner und Minetti sangen noch einige Arien und Lieder, die des angenehmen Eindruckes nicht verfehlten!

Das neueste Concert war das unseres trefflichen Clarinettisten, des Hrn. Concertmeisters Th. Schmidt, dessen Meisterschaft auf seinem Instrumente hier allgemein anerkannt ist. Wenn oft unter brausenden Titeln „grosses Concert" sich viel Kleinigkeiten bergen, so brachte Hr. Schmidt unter bescheidenem Titel „Musikalische Soirée recht viel Interessantes, so ein Septett von Beethoven für Violine (Hr. Concertmstr. Baldenecker), Viola (Hr. Capellmeister Hagen), Violoncell (Hr. C. Grimm), Contrabass (Hr. Henkel), Fagott (Hr. Meier), Horn (Hr. Chr. Grimm) und Clarinette (der Concertgeber), welches mit Begeisterung und in allen Parthien vortrefflich executirt wurde; ferner 2 Duos für Harfe und Clarinette „Romance sans paroles" und „la prière" von Oberthür (Hr. Arnold und der Concertgeber), Fantasie über Themen aus „Montecchi e Capuletti" für Piano und Clarinette von Oberthür, (der Concertgeber mit dessen Tochter), nebst einigen Liedern vorgetragen von Frl. Molendo und den Herren Minetti und Brunner. Das Concert war sehr besucht und erfreute sich der Theilnahme des Publikums.

Die Quartett-Soiréen des Hrn. Capellmeisters Hagen sind nunmehr auch beendigt, nachdem ein solcher Cyclus zum zweiten Male erst in unserer Stadt Statt gefunden. Wir müssen es Hrn. Hagen zum besonderen Verdienste rechnen, sie bei uns eingeführt, und somit auch Sinn für diese Gattung von Musik bei uns erweckt zu haben, und sind wir überzeugt, dass sie sich bei ihrer trefflichen Besetzung (die diesjährige war Hr. Concertmeister Baldenecker, Hr. Hagen, Hr. Fischer jun., Hr. C. Grimm) der stets erhöhten Gunst und Theilnahme erfreuen werden. Auch verdient die Art und Weise der Zusammenstellung alles Lob, indem die grosse Trias — Haydn, Mozart und Beethoven — die Hauptrolle spielten, daneben aber auch Spohr, Schumann etc. nicht vergessen waren. *H.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Zum Besten der Ueberschwemmten am Niederrheine hat die hiesige Concert-Gesellschaft am Palm-Sonntage die „Grosse Messe in *D-dur*" von Ludwig van Beethoven unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller zur Aufführung gebracht.

Wir müssen vorzüglich denjenigen, welche diese Messe auf das Programm gebracht haben, unsern Dank dafür aussprechen und freuen uns gleichzeitig berichten zu können, dass wir, obwohl die gewaltigen Schwierigkeiten sich auf den Schönheiten fast mehr wie balanciren, in dem Concerte doch nur der letzteren gewahr wurden. Herr Hiller hat freilich auch dieser Sache einen ganz besondern Eifer gewidmet, der Chor hat geübt, wie noch niemals, und die beiden hiesigen Orchester-Gesellschaften, die „musikalische und philharmonische" haben sogar eine ihrer Zusammenkünfte einer Probe zu Liebe geopfert. Allen sei Anerkennung und Dank gezollt.

Diese Messe nun hat wie ja alle grossen Werke den mannichfaltigsten Auslegungen herhalten müssen.

Die strengsten Klassiker finden Vieles in ihr ungereimt gemacht, unmusikalisch und nebenbei auch unausführbar. Den letzten Vorwurf halten wir für vollständig richtig, die andern aber werden wir weiter unten durch die Darlegung unserer Ansicht darüber erledigen. Dieses „unausführbar" hört man so oft bei der Kritik eines Werkes ertönen, als ob darin ein absolutes Urtheil enthalten wäre, das ist jedoch gar nicht der Fall; denn das wahrhaft Schöne liegt in der Musik ohne Zusammenhang mit aller Technik eines Instruments, — was auf dem Clavier leicht ist, kann auf der Violine schwer, für die menschliche Stimme unmachbar sein, — so dass demgemäss dieser Maasstab bei jedem Kling-Mittel ein anderer sein muss; der Componist jedoch denkt sich nicht die Musik allein, sondern hervorquellend aus dem belebten Wesen des Instrumentes, der Stimme etc., ist daher sein Gedanke schön, wirklich künstlerisch, so ist es immer ausführbar oder richtiger, so lohnt es sich immer der Mühe, aller beliebigen Studien um diese Stellen auch technisch zu bewältigen. Es handelt sich also schliesslich immer nur darum, ob der Werth der Composition mit den technischen Schwierigkeiten im richtigen Verhältniss steht oder nicht, dann aber treibe man die Kräfte auf, so viel es immer koste, denn es gilt der wahren Kunst zu dienen. Von diesem Standpunkte aus sind fast alle Saloncompositionen zu schwer, niemals aber die *D-moll*-Messe oder die 9. Sinfonie von Beethoven.

Mit Uebergehung aller Abstufungen kommen wir gleich zu den Wagnerianern, zu denen, die da behaupten, die D-moll-Messe wäre der Ausgangspunkt der Zukunftsmusik. Freilich ist in ihr der poetische Inhalt zu einer so gewaltigen Kraft begeistigt, dass die Form, die alte oft durchbrochen erscheint, allein die Form ist nirgends durchbrochen, sondern stets nur weiter hinausgetrieben; die Musikgeschichte zeigt uns am deutlichsten, wie der wachsende Genius die Banden der Form immer mehr hinausgeschoben hat, indem er sie immer mehr mit seinem Geiste gefüllt hat und Beethoven ist in der Bahn dieses Fortschrittes ein Riese gewesen. Zuletzt ist freilich die Form als schematische Gliederung fast geschwunden, wie man auch in der Blume nicht mehr das Samenkorn, die Hülse mit ihrem mehligen Inhalte und nichts mehr zu

erkennen weiss und doch konnte jene sich nur aus diesem herausbilden. Nur jugendliche Uebereilung kann plötzlich alle Stadien überspringen wollen und sie wird zu ihrer eigenen späteren Unbefriedigung erkennen, dass sie, trotz des guten Willens, statt eines Werkes der höchsten Ausbildung ein zusammengeflicktes Machwerk, statt eines Menschen eine Gliederpuppe geschaffen hat.

Die Musik knüpft sich an die bekannten Worte an und zerfällt in 5 Theile: das Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus Dei, von denen das erste und letzte inbrünstige Gebete; das Credo eigentlich eine Art deklamatorischer Entfaltung eines Gefühl-Zustandes und die beiden übrig bleibenden endlich Hymnen sind. Beethoven hat diese Gefühlszustände des Verzweifeln an sich selbst, die ganz zerknirschte Bitte um Erbarmen; die Stärkung im Erfassen der göttlichen Grösse, dann die mitfühlende Erregung an den Stellen, welche auf die Lebens-Geschichte des Erlösers hingehen; endlich aber die intensive Glaubenskraft bis zu unglaublicher Wahrheit ausgedrückt; so dass ruhige Charaktere einer so wogenden Leidenschaft unfähig wohl Vieles für gemacht ansehen, was eben nicht mehr in dem Bereich ihrer Gefühls-Capacität liegt. — Ob Beethoven sich aber in der Behandlung — denn wir müssen uns bei diesem Concertbericht auf das Allgemeinste beschränken — der Stimmen nicht einige Missgriffe zu Schulden kommen lassen, ob er aus dem Wesen der „Klingmittel" herausgegangen und daher also unorganisches an einzelnen Stellen gegeben hat, ist freilich eine Frage, die wir nicht unbedingt mit ja beantworten können. Beethoven hörte schon nicht mehr, als er diese Messe componirte und in seinem Innern drängte ihn daher der Zug das „Wahre" zu geben, zuweilen in das übercharakteristische ohne von dem Ohre, welches zuletzt ja immer den wahren Maassstab abgibt, controlirt zu werden.

Orchester und Chor waren sehr tüchtig in ihren Leistungen, wenn auch die Frauenstimmen hinter den Männerstimmen zurückstanden; unter den Solisten war Frl. Hartmann aus Düsseldorf wohl in Folge der ermüdenden Lage ihrer Partie zuweilen Etwas aus der Contenance gebracht, während Frl. Pels-Leusden und die Herren E. Koch wie DuMont-Fier ihre Aufgabe in befriedigender Weise — ein hohes Lob in diesem Falle — lösten.

Unter den zahlreichen Fremden, die sich zu diesem Concerte eingefunden, bemerkten wir Frau Dr. Schumann, die Herren Schornstein, Tausch, Reinecke, Flügel, Brahms etc.

Hoffentlich wird die Messe nicht nach dieser Aufführung ganz bei Seite gelegt sein; sind ja doch bei einem zweiten Einstudiren die Schwierigkeiten kaum halb so gross. In Berlin, wie in vielen andern Städten wird ja an bestimmten Tagen (dort am Charfreitage Graun's Tod Jesu) immer ein grosses ernstes Werk gegeben; könnte Cöln in gleicher Weise nicht die Beethoven'schen Messen ein für alle Male am Palmsonntage zur Aufführung bringen. — Ein solches Concert ist wahrlich mindestens ebenso erbauend, als Gottesdienst.

— Am Montag und Dienstag den 2. und 3. April fand in der hiesigen Musikschule unter Leitung Ferd. Hillers eine öffentliche Prüfung Statt, in der wir von Neuem den Beweis für die ernste und nur dem Höchsten zugewendeten Richtung dieses Kunst-Institutes fanden. Namentlich war die Zahl der Leistungen, welche sich beinahe des Schülerhaften entkleidet hatten, in der Gesangsklasse der Herren Koch und C. Reinthaler überwiegend. Hier wird emsig und feurig gegen den allgemeinen Gesangsverfall gewirkt und jedem Sänger, der es mit der Musik ernst zu nehmen gedenkt, ist vor Allen ein Besuch dieser Schule anzurathen. — Wir legen jedoch nur deshalb die Aufmerksamkeit auf diese Klasse zuerst, weil heute gerade gegen die richtige Pflege des Gesanges fast überall gefehlt wird, während man zu den andern Instrumenten eher gute Lehrer finden kann. Die Compositionsklasse konnte leider — aus Mangel an Zeit? — nicht vorgeführt werden, und wir müssen unser Urtheil über die Leistungen dieser Art daher bis zum Schluss dieses Monates aufschieben, wo wir in dem Concerte, welches die Schule jedes Jahr veranstaltet, Gelegenheit haben werden, einige Compositionen hiesiger Schüler zu hören.

— Der kleine Pianist Arthur Napoleon gab in dieser Woche zwei Concerte, zu welchen sich zahlreiches Publikum eingefunden. Das erste fand unter Mitwirkung des Männergesang-Vereins im grossen Casinosaale und das Letztere im Vaudeville-Theater Statt.

Bonn. Das sechste am 22. März stattgehabte Abonnements-Concert bildete unter Direction des Herrn von Wasielewski einen sehr würdigen Beschluss dieser Saison. Dasselbe erhielt ein besonderes Interresse durch die Mitwirkung des Violinvirtuosen Otto von Königslöw, welcher Beethovens Violinconcert (hier zum ersten Male gehört), so wie ein Salonstück von Ernst ganz vollendet und unter stürmischem Beifall des zahlreichen Publikums vortrug. Ausserdem brachte das Programm die Ouverture zu „Joseph" von Méhul, Mendelssohn's vierte Symphonie in A-dur, und zwei Gesangvorträge, welche letzteren durch einen hiesigen geschätzten Dilettanten ausgeführt wurden.

Düsseldorf. Auf dem Musikfeste werden von grössern Werken Haydn's „Schöpfung" und Schumann's „Paradies und die Peri" zur Aufführung kommen.

Weimar. Was man häufig geltend macht, um die Institution des Adels zu rechtfertigen, dass der ererbte, ehrenvolle Name die moralische Nöthigung enthalte, desselben würdig zu bleiben, das lässt sich, natürlich mit den passenden Modificationen, auf die hiesige Bühne anwenden, welche in der That fortgesetzt die lobenswerthesten Anstrengungen gemacht hat und noch macht, um es zu verdienen, jene Glanzperiode, die sie dem unmittelbaren Verhältniss zu den Heroen unserer dramatischen Literatur und der speciellen Leitung Göthe's verdankte, obgleich sie eine vorübergehende sein musste, gehabt zu haben. Ihre Leistungen sind bis jetzt noch nie unter das Niveau, welches durch gebildete und gerechte Ansprüche markirt wird, herabgesunken, obgleich ihre äusseren Mittel, eben im Verhaltniss zu dem, was sie wirklich leistet, als beschränkte gelten müssen, obgleich ihr ferner ebenso ein grosses, wie ein gewähltes Publikum, also die nicht hoch genug zu veranschlagende Anregung, welche sowohl die Masse als solche, wie das Bewusstsein, die Befriedigung des gebildetsten Geschmacks erstreben zu müssen, auf den Darsteller ausübt, fehlt und obgleich sie sich endlich als Hofbühne dem bestimmenden Einflusse zufälliger Neigungen nicht entziehen konnte. Indessen ist, was den letztern Punkt betrifft, der seit länger als Jahresfrist eingetretene Wechsel als ein vortheilhafter zu bezeichnen, da der einseitig von dem Ballet und dem französichen Lustspiel angesprochene Geschmack des verstorbenen Grossherzogs einer kunstgemässeren, über den Anspruch auf das blosse Amüsement hinausgehenden Richtung Platz gemacht hat. Was die Oper anbetrifft, so hat bekanntlich unsere Bühne

durch die entscheidende Vermittelung Liszt's das Verdienst, die „revolutionären" Tonwerke Wagner's zuerst zur Darstellung gebracht zu haben, ein Verdienst, das um so grösser erscheint, wenn man berücksichtigt, dass die ungewöhnlichen Kräfte, welche Wagner's Opern in Anspruch nehmen, hier theilweise durch ungewöhnliche Anstrengungen ersetzt werden mussten. Gegenwärtig darf man behaupten, dass sie durch eine fast gedrängte Wiederholung den Künstlern, wie dem Publikum, schon geläufig geworden sind; für die Tiefe der Wirkung, welche Wagner bezweckt, dürfte ein anderes Publikum, als das hiesige, erforderlich sein (Aha!) An andern Opern hat diese Saison: Wasserträger, Hernani, Lucrezia Borgia, Maurer und Schlosser, Czaar und Zimmermann, Don Juan, Martha, Jakob und seine Söhne, Brauer von Preston. Der Stimmverlust des Hrn. Beck beschränkte in der letzten Zeit die Opernaufführung.

Echo.

Berlin. Die Schlussoirée der diesjährigen Sinfonie-Aufführungen der k. Kapelle am 17. d. M. war zugleich ein Jubiläum ihres Dirigenten, des Kapellmeisters W. Taubert, als die 100ste dessen Leitung. Der fleissige Componist hatte zu dieser Feier die Aufführung einer eigenen neuen Sinfonie (C-moll) bestimmt und im Übrigen durch Wahl der herrlichen Ouverture zum Wasserträger von Cherubini, der Beethoven'schen A-dur Sinfonie und der Mendelssohn'schen Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt", ein treffliches Programm zusammengestellt. Obwohl diese neue Sinfonie Taubert's beweist, dass sorgfältiges Studium der Beethoven'schen Sinfonien mitteler Epoche für die Stylverbesserung des Tonsetzers segensreich gewirkt hat, sie auch seine früheren Orchestercompositionen jedenfalls an Erfindungstalent und Feinheit übertrifft, so zeigt sie doch, dass der künstlerischen Begabung Tauberts, welche sich in der Claviermusik und in den Kinderliedern hervortretend geltend macht, das Gebiet der Orchestercompositien, der Sinfonie, nicht zusagend sein dürfte. Dieser Ansicht scheint sich auch der Referent der Montagszeitung, Hr. Julius Schäfer, anzuschliessen. Er sagt: Die Sinfonie bewegt sich in der hergebrachten Form von 4 Sätzen; nur der 3. Satz (Scherzo) nimmt statt der nach dem Trio üblichen Wiederholung des Anfangs eine andere modulatorische Wendung, wodurch seine Entwickelung an Abrundung und organischem Zusammenhange gewinnt. Ursprünglich empfunden scheint nur der erste Satz zu sein, die 3 folgenden wurden vielleicht der Sinfonieform zu Gefallen hinzucomponirt, ohne dass für jeden einzelnen innere Anregung vorhanden gewesen wäre. Wer weiss, ob nicht der erste Satz für sich allein eine gute Ouverture abgegeben hätte. In dieser Form ermattet die Sinfonie den Zuhörer, weil er die mit jedem Satze zunehmende Erschlaffung des Componisten mit empfindet. Technische Gewandtheit in Verknüpfung u. Wandlung von Melodien u. Motiven thut es allein noch nicht; in der Sinfonie verlangt man vor Allem einen Charakter, der, wenn auch von äusserem, tragischem Geshiek überwunden, doch in sich selber feststeht. Dies kann man von Taubert's Sinfonie nicht sagen; der Charakter geht zuletzt an innerer Haltlosigkeit zu Grunde. Jeder Satz ist eine Niederlage. Im 1. rafft sich ein edles, weich geschaffenes Gemüth zu leidenschaftlichem Kampfe — vielleicht gegen eingebildete Feinde — auf, fällt aber immer wieder ermattet in süsse Träumereien und elegisches Seufzen zurück, im Andante möchte es sich in eine schönere idyllische Welt eines Mozart oder Haydn flüchten, bringt aber die Sehnsucht mit in diese Welt, in das Mozart'sche Dur die bleichsüchtige Mollsexte. Im Scherzo möchte es, gleich Beethoven, über die Widerwärtigkeiten durch Humor sich erheben, aber auch dies ist vergebens, der Humor wird grämlich. Was Wunder, wenn es im letzten Satze dem Kampfe mit Windmühlen und der eigenen inneren Zerfahrenheit unterliegt? Es gibt Naturen, die edelsten und gemüthlichsten der Welt, die nun einmal zum Kämpfen nicht geschaffen sind, die sich gleich selbst verlieren, sobald sie aus dem Kreise häuslicher Gemüthlichkeit heraustreten. Solche Natur ist es, die in dieser Sinfonie den unglücklichen, aber natürlichen Verlauf nimmt. Dem Dirigenten, dessen Sorgfalt diese Soiréen der k. Kapelle auf der ruhmvollen Höhe erhält, auf welche sie zuerst Karl Möser und dann Felix Mendelssohn gestellt, wurde bei dieser Jubiläum-Feier eine sehr achtungsvolle Aufnahme Seitens des zahlreichen Publikum zu Theil.

Echo.

Rundschau.

In Linz gab der Violinspieler J. Seis ein Concert und missfiel gründlich; die dortige Zeitung meldet

Bei dem Spiele des Herrn Seis
Blieb wohl Alles kalt wie Eis!

Und es war gut dass die Zuhörer in Erstarrung geriethen, sonst wäre vielleicht eine w a r m e Demonstration gegen den sich nennenden Concertisten entstanden.

Wagners Tannhäuser macht in Hannover fortwährend sehr respektable Kassen-Einnahmen

Die Gesanglehrerin Frau Francisca Cornet in Hamburg gab ein Concert, in welchem sie mehrere talentvolle Schülerinnen vorführte.

Vieuxtemps, den jeder Belgier mit besonderem Stolz seinen Landsmann nennt, gab in Gent ein Concert, in welchem er Enthusiasmus erregte. In demselben Concerte spielte ein Deutscher, Herr Schidlik ein Solo auf der Oboe und bekundete eine ungewöhnliche Virtuosität.

Der kleine Pianist Arthur Napoleon gab Concerte in Bonn und Düsseldorf mit grossem Erfolg.

In Madrid starb vor einigen Tagen der in Spanien sehr berühmte Componist Ramon Carnicer im Alter von 69 Jahren.

Thalberg wird binnen einigen Tagen in Wien eintreffen, um die Proben zu seiner Oper „Christine von Schweden" zu leiten.

Wilhelmine Clauss, welche in Wien zwar eine Reihe von Concerten gab, jedoch durchaus keine brillante Einnahmen machte, spielte in Prag.

Fräulein Agnes Bury hat ihr Gastspiel in Leipzig beendigt; der ihr dort gespendete Beifall war sehr gross

Der Violonist A. Köckert gab in Nürnberg zwei Concerte, in welchen seine Leistungen Anerkennung fanden.

Das Conservatorium der Musik der Herren Marx und Stern in Berlin, hat den Concertmeister Laub aus Weimar als Lehrer des Violinspiels gewonnen.

Thalberg beabsichtigt eine Kunstreise nach Brasilien zu machen.

Auber's neueste komische Oper, welche binnen einigen Wochen in Paris zur Aufführung kommt, heisst „Jenny Bell".

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 15. **Cöln, den 14. April 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Kurzer Rückblick auf die Zeiten des Minnegesanges.

Es mag zuweilen einem Musikfreunde, der so recht innerlich erglüht ist, für die Schönheit einer sich natürlich entwickelnden einfachen Melodie, wohl auch einmal begegnen, dass sich sein Ohr für Augenblicke zu musikalischen Absonderlichkeiten gestimmt fühlt. — Wir wollen es nicht grade tadeln, vor Allem nicht, wenn seine Geschmacksrichtung im Uebrigen, keine so abnorme ist — dass, durch ein ausschliessliches Schwärmen für alle heutzutage nicht selten vorkommenden, und der musikalischen Gedankenlogik oft grell widersprechenden Wendungen, er sich vielleicht gar zu sehr der Parthei hinneigt, die wir die hyperromantische nennen möchten.

Lasst uns ihn vielmehr freudig erkennen und begrüssen, als einen echten Freund der wahren Kunst, dessen Bestreben mit dem unsern gewiss im Einklange steht, jede Einseitigkeit als gleich gefährlich zu erachten.

Damit es jedoch nicht scheine, als wollten wir ihn schon im Voraus für den Gegenstand zu gewinnen suchen, dessen wir unter andern im Laufe dieser Zeilen auch gedenken wollen, kommen wir zur Sache selbst und versetzen uns im Geiste einmal wieder in eine der herrlichsten Zeiten der deutschen Poesie (ja vielleicht der schönsten, denn es war ihre Jugendzeit) und weihen dem so vielfach gepriesenen Minnegesang, einen Augenblick der Erinnerung.

Jeder weiss, wie der Begriff „Gesang“ zu nehmen ist. Man verstand und versteht auch noch darunter, das Gedicht — oder auch Poesie und Musik zugleich — dann aber — (und diese namentlich jetzt) — die Musik besonders, welche zum Zweck des Absingens dem Gedichte beigefügt worden.

Wir wissen dass in derselben 3fachen Beziehung das Wort „Lied“ zu begreifen ist. Nun steht aber fest, dass auch unsere Vorfahren des 13ten und 14. Jahrhunderts ihre improvisirten Dichtungen, unter Begleitung der Harfe, der Cither oder Geige wirklich abgesungen haben, und wenn uns Geschichte und Sage berichtet von den begeisterten Vorträgen der Minnesänger an den verschiedenen Höfen Deutschlands, (wie namentlich am Oesterreichischen und dem Thüringer Hofe) von dem berühmt gewordenen Wettgesang auf der Wartburg von den herrlichen Gesängen und Liedern eines Eschenbach eines Ofterdingen und hundert andern, — so waren wirklich die musikalischen Klänge auch dabei thätig.

Freilich blieb der Musik noch viel — sehr viel zu erringen übrig. Kindlich, naiv, und wenig geübt, blickte sie dienstbar und schüchtern an ihrer herrlich blühenden Schwester empor. — — — — — — — — — —

Durchsüsset und geblümet sind die reinen Frauen: es gab niemals so Wonnigliches anzuschauen in Lüften noch auf Erden noch in allen grünen Auen;

Lilien und der Rosen Blumen, wo die leuchten im Maienthaue durch das Gras, und kleiner Vögel Sang, sind gegen diese Wonne ohne Farb und Klang, so man sieht schöne Frauen.

Das kann den trüben Muth erquicken, und löschet alles Trauern in derselben Stund, wenn lieblich lacht in Lieb ihr süsser rother Mund und Pfeil aus spiel'nden Augen schiessen in's Mannes Herzens Grund.

Wer möchte wohl in dieser zart und innig hingehauchten Strophe — Gesang und Wohlklang nicht anerkennen wollen. Schon recht! — aber? — so höre ich meinen Leser fragen, — wo bleibt die Melodie?

licher gemacht worden sind, vorausgesetzt — auch, wenn wir dabei den Grundsatz so einfach wie möglich zu verfahren, festgehalten haben, und die Ausweichungen nicht der Vorwurf der Unnatürlichkeit trifft. Ich wüsste nicht, dass alsdann, auch bei sparsamem Gebrauch der Akkorde aus einem Liede stets ein Gassenhauer entstehen müsse, und selbst mancher Choral wird im Stande sein — bei geschickter Behandlung — auf wenigen Akkordgrundpfeilern, eine imponirende Gewalt zu entwickeln; — wirkt doch bloses Unisono schon mächtig genug. —

Was endlich das musikalische Wesen der Melodien selbst betrifft, so ist nicht zu leugnen, dass, abgerechnet manche eckige Wendungen, und namentlich für unser jetziges Ohr, kuriose Schlussfälle in den mittlern Perioden, auch am Schluss, manche sonderbare Tiraden — ausserordentlich viel Schönes vorzufinden ist. Zollen wir denselben alle gebührende Achtung, und der modernen Bearbeitung nicht weniger unsern Dank, für die Sorgfalt und die Mühe, wie sie eine so schwierige Aufgabe erforderte, und träte auch einer von den alten Minnesingern herzu und spräche: „Lieber Nachkomme, bei aller geschickten Akkordbehandlung — es ist nicht dasselbe Lied, was ich vor 500 Jahren gesungen habe, mindestens erkenne ich es nicht wieder — so wollen wir — wenn auch nicht mit der in der Vorrede bemerkten Ansicht ganz einverstanden — den reellen Werth der musikalischen Bearbeitung doch gerne anerkennen, und gerade das seltsame hier oder da wird unserer Phantasie den rechten Schwung verleihen, — unser antiquarischer Enthusiasmus wird neu und jung entflammen, und siehe da! — die alte Zeit tritt vor unsere Seele wie sie lebte und webte, webte und strebte. Ja — Gestalten gross und kühn, sehen wir vorüberziehn, und das Herz erzittert bang bei dem altehrwürdigen Klang.

15.

△ Aus Düsseldorf.

Anfang April.

Die Bekanntmachung des hiesigen Bürgermeister-Amtes dass die Stelle eines städtischen Musikdirectors in Düsseldorf wieder besetzt werden solle, ist so verschiedenartig aufgefasst worden, dass eine Erklärung der eigentlichen Sachlage Allen, die sich hiefür interessiren, nicht unwillkommen sein dürfte. Die Stelle des städtischen Musikdirectors, als Gemeinde-Beamter war seit dem Abgange des Herrn Julius Rietz nicht wieder besetzt, indem die Herren Musikdirectoren Ferdinand Hiller und Dr. Robert Schumann im contractlichen Verhältniss mit dem Allgemeinen Musikverein, nicht aber mit der Stadt-Verwaltung von Düsseldorf standen, obgleich der Gemeinderath das etatsmässige Gehalt des städtischen Musikdirectors zur Kasse des Allgemeinen Musikvereines als Zuschuss zu den aus letzterer bezogenen contractlichen Remuneration der letztgenannten Herren fliessen liess. —

Die früheren städtischen Musikdirectoren, Herren Burgmüller, Mendelssohn-Bartholdy und Rietz hatten einige besondere Verpflichtungen gegen die Stadt, welche den von den genannten musikalischen Vereinen berufenen Herren Hiller und Schumann nicht oblagen. Hierdurch, und weil man aus früheren Erfahrungen und nach dem Beispiel anderer Städte für angemessen hält, dem hiesigen Musikdirector einen amtlichen Character beizulegen, ward man zu dem Beschlusse bewogen, die Stelle eines städtischen Musikdirectors, (der also die Rechte und Pflichten eines Gemeinde-Beamten, nach einer ihm von der Stadtverwaltung zu ertheilendrn Instruction haben wird) wieder zu besetzen. — Die bisherige Leitung der Aufführungen des Allgemeinen Musikvereines steht in keiner näheren Beziehung zu dem erwähnten Beschlusse, der von den betreffenden Gemeindebehörden als Gemeinde-Angelegenheit ausgeführt werden wird. Wie in ähnlichen Fällen, ist eine Concurrenz ausgeschrieben, welche, wie versichert werden darf, ganz frei ist, so dass kein Künstler Anstand nehmen wolle, sich zu der Stelle zu melden. —

Wenngleich nun die Stelle des städtischen Musikdirectors durch die dazu berechtigte Behörde vergeben wird, so ist doch den hiesigen Musikfreunden, welche ausserdem bei derselben vertreten sind, die beruhigende Versicherung gegeben worden, dass die Wünsche derselben besonders berücksichtigt, und insbesondere die Vorstände der betreffende Vereine, nämlich des Allgem. Musikvereines und des Gesang-Musikvereines, vor der Wahl über die Concurrenten gehört werden sollen,

Dringend zu wünschen ist nun, dass man sich von keiner Seite Besorgnissen hingebe, welche auf die hiesigen in der Besserung begriffenen musikalichen Zustände lähmend einwirken, die Eintracht stören und besonders die Vorbereitungen zu dem diesjährigen 33sten Niederrheinischen Musikfeste, das uns hohe und reine Kunstgenüsse verspricht, erschweren und hemmen könnten.

Bei reiner Liebe zur Sache, offenem Benehmen und Einigkeit lässt sich das erfreulichste Resultat für das hiesige Musikwesen erwarten und solches wird allen hiesigen Musikfreunden angelegentlichst empfohlen. *16.*

Aus Leipzig.

Unsere musikalische Saison ist nun abgeschlossen. Wie gewöhnlich so ward auch diesmal am Ende derselben das Publikum überschüttet mit musikalischen Genüssen, denn mit allen hineusgeschobenen Benefiz-Concerten, mit allen Soiréen von Virtuosen etc., musste neben den Aufführungen der stehenden Kunstinstitute in den letzten Wochen aufgeräumt werden, schon deshalb, weil wegen der bevorstehenden Messe, wo Mercur allein der Gott des Tages ist, bei uns von einer Verlängerung der Saison nicht die Rede sein kann.

Von den Leistungen in den zwei letzten Abonnements-Concerten gedenke ich zuerst der Gesangsvorträge, die in beiden durch Gäste vertreten waren. Im neunzehnten Concert sang Frau Nottes von Hannover die Kirchen-Arie von Stradella, Recitativ und Arie aus „Torquato Tasso" von Donizetti und drei Lieder: „das erste Veilchen" von Mendelssohn, „Ungeduld" und „Trockne Blumen" von Fr. Schubert (letzteres als Zugabe nach einem enthusiastischen Beifallssturm). Schon in meinem vorigen Bericht gedachte ich ausführlich der grossen Vorzüge dieser Sängerin, und auch bei diesen Leistungen im Concertsaal, wie bei ihrem letzten hiesigen Auftreten im Theater als Leonore im „Fidelio" bestätigte sich das früher über Frau Nottes Gesagte. Eine seltene Vielseitigkeit bewies die Gastin im Concert. War ihre Wiedergabe der Kirchen-Arie, dem Geiste dieses prachtvollen Musikstückes entsprechend, angehaucht von einer tiefen Religiosität und altkatholischen Gläubigkeit, so fand die Sängerin in der neuitalienischen Arie nicht allein Gelegenheit ihre bedeutende Gesangsvirtuosität zu entfalten, sie zeigte auch jenes Leben und Feuer, welches nächst dem natürlichen Wohlklange der Stimme unerlässliche Bedingung bei dieser Musikgattung ist, während die Lieder von ihr mit ebensoviel Zartheit als tiefergehendem Verständniss vorgeführt wurden. Die Leonore der Frau Nottes ist eine Leistung, welche ihrer Valentine und Recha nicht nachsteht; ebenso durchdacht, bis ins Feinste ausgearbeitet und mit Talent wiedergegeben. Leider ward die Sängerin in dieser Partie durch einige Indisposition von der vollen Entfaltung ihrer schönen Mittel verhindert. — Die Gesangsvorträge des gewissermassen den Schlussstein der Saison bildenden letzten Abonnements-Concertes hatte Frau Sophie Förster aus Berlin übernommen, eine Sängerin, die sich bereits voriges Jahr in dem Concert des Pauliner Sängervereins dem Publikum auf vortheilhafte Weise bekannt machte. Frau Förster besitzt eine sehr angenehme und biegsame hohe Sopranstimme; sie hat fleissige Studien gemacht und bereits eine sehr beachtenswerthe Gesangbildung sich angeeignet. Vermöge der natürlichen Geschmeidigkeit des Organs wie der Sorgfalt, die Frau Förster auf die Stimmbildung verwendet, gelingt ihr selbst eine schwierigere und unseren heutigen Sängern etwas ungewohnte und unbequeme Coloratur, wie sie in der Arie: „Willkommen jetzt, o dunkler Hain" aus den „Jahreszeiten" vorkommt, ohne sichtbare Anstrengung sehr gut. Nicht weniger verdient ihre Tonbildung, der Reinheit der Intonation und ihr Portament Anerkennung, ebenso wie die Wärme und Empfindung, mit der sie singt. Ausser der genannten Arie von Haydn trug Frau Förster Recitativ und Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" und zwei Lieder von Taubert: „Morgengruss" und „Lieb' Kindlein, gute Nacht" vor. Die Wahl der beiden letzteren Piecen, die doch kaum mehr als recht artige musikalische Spielereien sind, zum Vortrag im Concert ist nicht recht zu billigen — auch waren die Kleinigkeiten hier, trotz der gelungenen Ausführung nur von geringerer Wirkung — Auch die Instrumental-Solovorträge des 29. Concerts waren in den Händen eines Gastes von Ruf und Bedeutung. Herr Julius Schulhoff spielte das H-moll-Capriccio von Mendelssohn, ferner 3 Piecen eigener Composition für Pianoforte allein: Barcarolle, l'etoile du soir und grande Marche denen er nach lautem Hervorruf noch seine Triller-Etude hinzufügte. Das Spiel dieses Künstlers bewies genugsam, dass der grosse Ruf, dessen er sich als Virtuos des Piano's erfreut, ein vollkommen gerechtfertigter ist. Das eigentliche Gebiet Schulhoff's ist unstreitig das der höheren Salonmusik, sein Vortrag der kleinern Musikstücke entsprach daher auch noch mehr den hochgesteigerten Erwartungen, als der des Mendelssohn'schen Capriccio's obwohl auch letzteres immerhin in wirklich schöner und befriedigender Weise zur Darstellung kam, ebenso wie die C-moll-Sonate von Beethoven, die Schulhoff im Verein mit Herrn Concertmeister David neben den Piecen für Pianoforte allein; „Etude" eigener Composition und Polonaise von Chopin in der sechsten Quartett-Soirée am 27. März zu Gehör brachte. Der Erfolg des Virtuosen war auch hier ein so grosser, dass er noch ein kleineres Salonstück eigener Composition zugeben musste. — Im 19. Concert spielte Herr Concertmeister David ein Concert von Viotti (Nr. 22 A-moll) mit bekannter Meisterschaft. Nicht minder lobenswerth war die Ausführung der Orchesterwerke in diesen beiden Aufführungen: die Symphonien Nr. 3 Es-dur von Haydn und Nr. 4 B-dur von Beethoven, die Ouverturen „zum Beherrscher der Geister" von C. M. v. Weber, zum „Sommernachtstraum" von Mendelssohn, und zu den „Abenceragen" von Cherubini.

Das fünfte Abonnements-Quartett am 26 Februar brachte ein neues Werk, ein Quintett für Streich-Instrumente in A-dur von Veit, vorgetragen von den Herren Concertmeister Raimund Dreyschock, Röntgen, Concertmeister David, Herrmann und Capellmeister Rietz. Es ist das eine sehr tüchtige und achtungswerthe Composition, und wenn es wahr sein sollte, dass wie man sagt der Componist ein Dilettant ist, so ist er gewiss ein solcher, der eher auf den Namen eines Künstlers Anspruch hat, als Mancher, der sich „Mann vom Fach" nennt. An demselben Abend spielte Herr Alex. Dreyschock mit seinem Bruder, unserm geschätzten Concertmeister R. Dreyschock und mit Hrn. Capellmeister Rietz das C-moll Trio von Beethoven, ferner allein ein Fugato eigener Composition, das Lied ohne Worte in C-dur (aus dem 6. Heft) von Mendelssohn und nach einem nicht enden wollenden Applaus noch eine Salonpiece (jedenfalls von ihm selbst). Das Quartett Op. 59. Nr. 3 von Beethoven, sowie die, ausser den bereits oben erwähnten, in der sechsten und letzten Soirée zu Gehör gebrachten Werke. Quartett in G-dur von Haydn und Quartett in B-dur Op. 130 von Beethoven, wurden tadellos ausgeführt. Die dabei betheiligten Künstler waren die Herren David, Raim. Dreyschock, Röntgen, Rietz und Grützmacher.

(Schluss folgt)

Aufruf!

an Deutschlands sämmtliche Tonkunstvereine, Kunstinstitute, Seminarien, Tonkünstler, Musiklehrer, Kunstgelehrte, Musikalienhändler und Kunstfreunde.

Hundert Jahre sind bald verflossen, seit unser grösster Tondichter, Mozart, das Licht der Welt erblickte. Mit ihm ging am Sternenhimmel der Kunst die hell leuchtende Sonne auf, deren ewig glühende Strahlen den ganzen Kunsthimmel durchdringen und den göttlichen Samen der Humanität zur Blüthe und Frucht treiben. Mozarts Kunst ist ein Evangelium der ewigen Wahrheit, Liebe und Schönheit; Mozarts Sprache ist die Sprache des innersten Herzen, Allen verständlich, Alle beglückend, wo Mozart's Harmonien rauschen, da weht ein Geist der Liebe, wo Mozart's Melodien erschallen, da ist Freud' und Friede, Trost und Beruhigung, Wonne und Entzücken! Dank dir, grosser Mann!

Dieses Dankgefühl aber muss sich zur That entflammen, wenn wir einen Blick auf Mozart's Leben werfen. Da sehen wir den Beherrscher der Gemüther im fortwährenden Kampfe gegen Wahn und Irrthum, gegen Trägheit und Schlendrian, gegen ein Heer von falschen Kunstaposteln, gegen Arrogans und Niederträchtigkeit, ja gegen drückende Sorge um das Zeitliche, um das tägliche Brod bis an sein frühes Ende. Vielen Kunstpriestern und ächten Kunstaposteln hat Mozart neben seiner Kunst diese Kämpfe bis auf den heutigen Tag vererbt, noch heute kämpfen Tausende von gesinnungstüchtigen, für die Verbreitung und den Fortschritt der reinen Kunst glühend begeisterten und thatkräftig wirkenden Tonkünstler gegen Afterkünstler, gegen Unwissenheit und Gleichgültigkeit in Sachen der Kunst, gegen Tücke und Falschheit, gegen Arroganz und Dünkel und, was das Beklagenswertheste, gegen drückenden Mangel, gegen die Sorge um das Unentbehrlichste; Tausende solcher braven Männer, die als Componisten, Lehrer, Dirigenten und ausübende Künstler, sowohl öffentlich, als im Stillen segensreich wirken, blicken mit Schrecken auf die Neige ihres Lebens, dessen Ende ihre Familie in Noth und Elend stürzt.

Schon im Jahre 1847 deutete Unterzeichneter in der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig und später in der neuen Zeitschrift für Musik (Band 27 Nr. 52) auf die innern und äussern Kämpfe der heutigen Tonkünstler, besonders auf die Noth so mancher gesinnungstüchtigen, im Gebiete der wahren Kunst treu arbeitenden Männer hin, zeigte, wie die Kunst selbst durch die drückende, sorgenvolle Lage der Künstler am meisten zu leiden habe, wie alle Poesie in der kläglichen, nackten Prosa des Lebens ihr Grab finde. Obgleich die Wahrheit meiner Behauptung in weitesten Kreisen Anerkennung fand, so zeigte sich doch augenblicklich kein passender Weg, meinen Vorschlag, einen Verein zur Unterstützung nothleidender Künstler und ihrer Familien, einen Verein zur Wahrung der heiligsten Interessen der Kunst zu gründen, zu realisiren, weshalb die weitere Verfolgung dieses meines Planes unterblieb. Mozarts bevorstehendes, am 21. Januar 1856 fallendes hundertjähriges Jubiläum fordert mich auf, meinen Plan auf's Neue in Anregung zu bringen und denselben mit Hülfe Gottes und edler, ächter Kunstfreunde in's Leben zu rufen. Dieser Plan ist folgender:

Unter dem Namen „Mozartsverein" bildet sich ein allgemeiner, deutscher Kunstverein, der zum Zweck hat, die höheren Interessen der Kunst namentlich durch Förderung junger Talente, durch Unterstützung tüchtiger aber nothleidender Künstler und Kunstlehrer, besonders ergrauter Kunstveteranen und ihrer Familien, durch Erweckung eines tüchtigen Kunstsinnes, durch Belebung aller höhern Kunstbestrebungen zu wahren und zu fördern.

Dieser Verein soll in einem deutschen Centralvereine seinen Mittelpunkt finden, dem sich in allen deutschen Gauen Zweig- und Lokalvereine anschliessen. Dass es in der Hand dieses Kunstvereins liegt, alle höheren Kunstzwerke zu fördern, möchte nicht schwer zu beweisen sein, somit aber auch stellt sich die hohe Wichtigkeit dieses allgemeinen Mozartsvereins heraus.

Im Vertrauen auf die hohe Wichtigkeit dieses Vereins wende ich mich daher zunächst an alle Musik- und Gesanginstitute, alle Tonkünstler, Lehrer und Freunde der Tonkunst, insbesondere an die löblichen Redactionen der Kunst-, politischen, pädagogischen und belletristischen Journale, diesen in Rede stehenden Verein auf jede Weise, namentlich durch Mittheilung dieses Aufrufs ins Leben rufen zu helfen. Besonders den Directionen der Musik- und Gesanginstitute erlaube ich mir ans Herz zu legen, diesen Gegenstand in die Hand zu nehmen, sofort Local- und Zweigvereine zu gründen und zu diesem Zwecke alle Künstler, Concertgeber, Musikalienhändler, Musiklehrer, Musikgelehrte und Freunde der Tonkunst, welche in ihrer Nähe wohnen, zum Beitritt aufzufordern. Vor allen Dingen thut es Noth, einen Vereinsfond durch Concerteinnahmen, durch freiwillige Beiträge aus Vereins- und Privatcassen u. s. w. zu gründen, und diesen Fond einstweilen zu belegen. Jeder ins Leben gerufene Local- und Zweigverein wird ersucht, Unterzeichnetem Kenntniss von seiner Entstehung, seinem Umfange und seinen Mitteln entweder direct oder auf Buchhändler Wege durch die Brüggemann'sche Buchhandlung hieselbst zu geben, damit derselbe in den Stand gesetzt wird, sowohl öffentlich darüber zu berichten, als auch zu der im Juni d. J. abzuhaltenden General-Versammlung zur Bildung eines Central-Vereins und zur Feststellung der Vereinsstatuten die nöthigen Einladungen ergehen zu lassen.

Schon hat eine namhafte Anzahl von Kunstvereinen seinen Beitritt zu diesem Mozartsvereine freudig gegen Unterzeichneten erklärt, und ich hoffe zu Gott, dass die gute Sache durchdringen werde zur Ehre und zum Segen der Kunst.

Möge denn dieser Aufruf den allgemeinsten und den dringenden Bedürfnissen entsprechenden Anklang finden, damit unser Mozartsverein in den Stand gesetzt werde, schon mit dem Tage der Mozartfeier in viele nothleidende Künstlerfamilien einzukehren und für die Kunst selbst erfolgreich zu wirken! Die Kunst hat für alle möglichen wohlthätigen Zwecke bedeutende Opfer gebracht, möge sie auch einmal für sich selbst und für ihre freien (ja vogelfreien) Priester opfern, und damit den Manen des grossen Mozart das schönste, ein lebendes Denkmal setzen!

Blankenburg am Harz, Frühlingsanfang 1855.

Heinrich Sattler,

Organist und öffentlicher Lehrer der Musik.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am 6. April verblich hier der Concertmeister Herr Franz Hartmann am Nervenfieber. Sein Krankenlager war so kurz, und die Gefahr wuchs so schleunig bis zu dieser traurigen Katastrophe heran, dass der harte Schlag seine Freunde ebenso unerwartet als tief traf. Hartmann war in den Corporationen, denen er angehörte, ebenso beliebt als in den weiteren Kreisen und es lässt sich gar nicht beurtheilen, ob das Orchester, seine Mitlehrer an der rheinischen Musikschule, die musikalische Gesellschaft und andere oder das Publikum im grossen Ganzen sein plötzliches Hinscheiden mit innigerem Mitgefühl aufgenommen haben. Diese Theilnahme bekundete sich auch auf das deutlichste bei dem Begräbnisse; trotz des ungünstigen Wetters hatten sich eine zahlreiche Menge und zwei Musikchöre zu seiner Begleitung eingefunden und da sah man kein gleichgültiges Gesicht, kein gefühlleeres Schaugepräge, sondern überall las man in den Mienen der Folgenden tiefe Bekümmerniss. Am Grabe selbst, vor und nach der Abhaltung der üblichen Gebete wurden von Mitgliedern des Männergesang-Vereins zwei ernste Lieder gesungen, von denen eins ausdrücklich für diesen Fall gedichtet worden ist.

Die innige Achtung und Zuneigung, welche der Dahingeschiedene sich hier unter allen Ständen und in allen Farben der Musiker zu erwerben gewusst hat, zeigt sich im glänzendsten Lichte durch die Aufmerksamkeit, welche man dem Wohlbefinden und der materiellen Lage der starken und zum grössten Theil aus unerzogenen Kindern bestehenden Familie zuwendet.

Wir werden später noch des Weiteren über Hartmann's Wirken berichten.

— Der kleine Pianist Arthur Napoleon gab noch drei Concerte im Vaudeville-Theater, in welchen ihm wiederholter, lebhafter Beifall gespendet wurde; derselbe ist nach London gereist.

— Nächsten Dinstag findet unter Leitung Ferd. Hiller's ein Concert zum Besten der Hinterbliebenen des verstorbenen Concertmeisters Franz Hartmann Statt. Zur Aufführung kommen: Beethoven's Missa solennis und Sinfonia eroica.

Berlin. In der vergangenen Woche hatten sich vor Thores Schluss noch Musikaufführungen der manigfaltigsten Art zusammengedrängt. Sie boten in kleinerm Rahmen ein treues Bild von dem wüsten Treiben der ganzen Saison. Die widersprechendsten Namen waren durch einander geworfen: neben den alten ehrwürdigen Gestalten eines Graun, Händel, Michael und Sebastian Bach erblickte man feine Salonmänner, wie Mendelssohn, Spohr, und Henselt, sah man den erhabenen Beethoven einherwandeln in verbissener Wuth über die vorlaute „Hubertus-Jagd" und „des Jägers Liebesfanfare" hörte man Gesang erschallen in allen Abstufungen der Vollkommenheit von Frau Kösters „göttlichem Propheten" bis herab zu den unartikulirten Lauten von Fräulein Sarah Cohn, tänzelte die verführerische Ballanda mit coquetten Mienen und trieben Gassenbuben von dem Gelichter eines Wolff ihr Unwesen, indem sie die erhabenen Denkmale des Genius mit Koth besudelten.

Dem „Tod Jesu" des alten Graun wurde von der Singakademie eine würdige Jubelfeier an derselben Stätte bereitet, an welcher er vor hundert Jahren zuerst das Licht der Öffentlichkeit erblickt hatte. Er trägt seine hundert Jahre in Ehren, nun aber ist er müde geworden, möchte sein Haupt hinlegen und in Frieden sterben. Zuweilen durchzuckt ihn noch ein jugendliches Feuer, Zeugniss gebend von sonstiger Kraft und Frische; aber das ist nur auf Augenblicke — seine Gliedmassen sind steif und dürr geworden, seine Perücke ist längst aus der Mode, und sein Zopf, der ihm z. B in der Fagottenbegleitung zum „Löwen vom Stamm Juda" lang genug hinten hängt, dient zum Kinderspott So gewiss es Typen ewiger Schönheit gibt, so gewiss auch gleichen die meisten Kunstwerke den übrigen organischen Wesen, die ihre Zeit durchleben, und dann hinwelken, das eine früher, das andere später. Will man den innern Werth eines Kunstwerkes nach seiner Lebensdauer berechnen, so lässt sich dagegen Nichts einwenden. Nur muss man wohl unterscheiden zwischen Werken, die sich durch eigene frische Kraft das Leben erhalten, und solchen, denen es künstlich verlängert wird. Wie weit Letzteres bei Graun's Tod Jesu der Fall ist, wollen wir hier nicht untersuchen — alte Gewohnheit und noch nicht ganz erloschene rationalistische Reminiscenzen mö- Viel zu seiner Erhaltung beigetragen haben. Wie man ihn aber noch heutzutage über Seb. Bach's Werke stellen kann, Bach's der gegen Graun gehalten, trotz seines ebenfalls altmodischen Gewandes, doch ein äusserst lebenskräftiger muthiger Jüngling ist; dessen Werke erst jetzt in die Öffentlichkeit und zu allgemeinerem Verständniss dringen; der wie Keiner auf die moderne musikalische Composition Einfluss gehabt hat — das ist schwer zu begreifen Zwei von seinen noch unbekannten, jüngst von der Bach-Gesellschaft herausgegebenen Cantaten wurden am Sonnabend in der Matthäikirche von dem Wendel'schen Vereine zur Aufführung gebracht. J. Sch.

— In den Sommermonaten Juli und August sollen im Opernhause gar keine Vorstellungen stattfinden, da man zu dieser Zeit die innern Räume durchgängig restauriren lassen will.

Paris. Es ist eigentlich ganz unbegreiflich, dass der Geschmack desjenigen Publikums, welches vorzugsweise die Concerte der Virtuosen besucht, durch Ueberfüllung und Mangel an gesunder Nahrung nicht längst erstorben ist Trotzdem dass die Concertsaison ihrem Ende nahe ist, wollen die zahlreichen Anzeigen von Musikalischen Soireen und Matineen noch nicht aufhören. Es scheint der Künstler-Legion nur darum zu thun zu sein, sagen zu können: Ich gab ein oder mehrere Concerte in Paris und errang grosse Anerkennung Das Veranstalten von Concerten ist hier nicht schwieriger als in einer kleinen Provinzialstadt, wenn man nur Geld hat, und ein zahlreiches Auditorium zu bekommen, bietet noch weniger Schwierigkeiten dar, wenn man recht viele Freibillets ausgibt. Die Anerkennung findet sich dann auch von selbst. — In der grossen Oper macht der Prophet mit einer theilweisen neuen Besetzung, vorzügliche Einnahmen. Jeder, der Anspruch auf Bildung machen will, muss Mad. Stolz als Fides gehört und gesehen haben und Jeder wird gestehen, dass diese Künstlerin sehr Tüchtiges leistet, obgleich die Alboni, Viardot und Tedesco in dieser Partie noch in gutem Andenken stehen. — Eine junge und sehr hübsche Engländerin Miss Sherrington, welche im Conservatorium zu Brüssel als Sängerin gebildet und dort den ersten Preis errang, ist in einem Concert aufgetreten und machte wahrhaftes Furore. Wenn auch die Stimme dieser Tochter Albions grosse Vorzüge besitzt, so hat sie den Erfolg doch mehr der reinen Aussprache des französischen und — ihrem Vaterlande zu verdanken. Die Pariser sind jetzt ganz ausserordentlich für alles englische importirt und

werden dem Director der komischen Oper, welcher Miss Sherrington ein Engagement angeboten, recht dankbar sein. — Director Fetis aus Brüssel ist hier, um ein sehr interessantes historisches Concert zu veranstalten.

— Gegen Ende dieses Monats wird Verdi's neue Oper „Die sycilianische Vesper“ in Scene gehen. Ausserdem werden noch mehrere Neuigkeiten vorbereitet und zwar eine von Billetta, deren Titel noch nicht bekannt und „Der Hof Calimenens“ von Rosine und Thomas. — Die italienische Oper hat bereits geschlossen. Mad. De Lagrange, welche vor einigen Tagen von St. Petersburg hier eingetroffen, wird nur einmal als Rosine auftreten und dann nach New-York abreisen. — Meister Rossini, dessen Gesundheitszustand sehr befriedigend, wird hier erwartet; man glaubt, dass derselbe längere Zeit hier bleiben wird.

Küstner hat den „Vier und dreissig Jahren seiner Theaterleitung“ jetzt ein „Taschen- und Handbuch der Theaterstatistik“ (Berlin Vereinsbuchhandlung) folgen lassen, ein in seiner Sphäre recht nützliches Buch, welches aus verlässlichen Daten und daraus gezogenen praktischen Resultaten besteht. Einer Einleitung über den persönlichen Standpunkt folgen 1. Statistisch-finanzielle Angaben über deutsche und ausländische Theater, dann 2. Uebersicht dieser Angaben mit daraus hervorgehenden Resultaten und Bemerkungen, endlich 3. einzelne das Theater betreffende Artikel als: über das antike und moderne Theater, über Lehr und Prüfungskomité's und schliesslich über Tantieme. Küstner war eigentlich der erste deutsche Theaterintendant, welcher Ausgabe und Einnahme seines Ressorts in verlässliche Übereinstimmung brachte und die fürstliche Munificens nicht durch stets neu angeforderte Zuschüsse ermüdete. Diese finanzielle Hausordnung und seine praktischen Erfahrungen führten ihn zu mannigfachen, zweckmässigen geschäftlichen Einrichtungen, und Kunst und Künstler fanden dabei auch ihre Berücksichtigung. Er ist vor allen ein wahrer Finanzrath des Theaters und diese Seite seines Buches die beachtenswertheste. Wir finden darin u. a. eine Zusammenstellung des Etats von 32 der notabelsten deutschen Bühnen (13 Hof- und 19 Stadttheater) mit Aufzählung ihrer Kasseneinnahmen, Erleichterungen, Zuschüsse und Gesammtausgaben (in preussischen Thalern), welche wir hier folgen lassen:

		Kassa. Einnahme	—	Ausgabe
Die Wiener Hoftheater	Thlr.	256,666	—	456,666
„ Berliner „	„	220,000	—	360,000
Das Dresdner „	„	90,000	—	140,000
„ Münchner „	„	92,800	—	172,000
„ Hanoverer „	„	50,000	—	123,000
„ Stuttgarter „	„	31,000	—	102,857
„ Karlsruher „	„	28,500	—	85,714
„ Darmstädter „	„	17,000	—	76,000
„ Kasseler „	„	28,000	—	88,007
„ Manheimer „	„	34,500	—	56,850
„ Weimarer „	„	12,000	—	56,000
„ Schweriner „	„	21,870	—	67,520
„ Braunschweiger Hoftheater	„	28,000	—	80,000
„ Dessauer „	„	8,500	—	40,000
„ Leipziger Stadttheater	„	72,000	—	72,000
Die Hamburger Ver. Th.*	„	200,000	—	200,002
Das Frankfurter Stadttheater	„	85,700	—	93,147
„ Wiesbadener „	„	17,100	—	38,850
Das Breslauer Stadttheater	„	80,000	—	80,000
„ Königsberger etc. „	„	65,000	—	65,000
„ Köln-Bonner* „	„	60,000	—	60,000
„ Aachner „	„	30,000	—	31,000
„ Düsseldorf Elberf. „	„	20,000	—	20,000
„ Magdeburger „	„	40,000	—	40,000
„ Posener „	„	36,000	—	36,004
„ Mainzer „	„	20,000	—	25,710
„ Nürnb. Fürther* „	„	18,300	—	18,302
„ Würzburger „	„	16,900	—	17,140
„ Rigaer „	„	82,500	—	68,006
„ Pester deutsche)* „	„	96,600	—	96,600
„ Prager ständ. Th. „	„	100,000	—	108,660
„ Stettiner Stadttheater*	„	45,000	—	45,000

Diese Aufstellung ergibt für die benannten Theater eine Kasseneinnahme von 2,003,500 bei einer Ausgabe von 3,060,000 pr. Thlr. (rund) also noch nicht 65 Prozent des wirklichen Bedürfnisses, wobei die Realerleichterungen (freies Haus, Beleuchtung, Inventar etc.) durch keine Ziffer ausgedrückt erscheinen und überdiess zu bemerken ist, dass die sechs besternten (*) Privatbühnen, bei welchen Einnahme und Ausgabe gleichlautend verzeichnet ist, ein und mehrfache Fallite erlebt haben, ein Fall, der sich bei den vielen, oben nicht angeführten deutschen Bühnen so vielfach wiederholt hat, dass schon dieser Umstand allein, d. h. das finanzielle Missverhältniss, auf die Dringlichkeit einer Reform der deutschen Theaterverhältnisse hinweisst. Küstners Buch gibt dazu mancherlei Andeutungen.

Rundschau.

Ole Bull's italienische Oper, welche in New-York mit grosser Spannung entgegengesehen wurde, hat nur 14 Tage existirt, weil der Unternehmer nicht bezahlte.

In Breslau wurde Marschners „Vampyr“ neu in Scene gesetzt und gefiel, obgleich die Aufführung sehr mangelhaft war.

Das Kroll'sche Etablissement in Berlin ist geschlossen worden.

Die Kosten des neuen Taglionischen Ballets: „Ballanda oder der Raub der Proserpina“, welches in Berlin wiederholt zur Aufführung kam, sollen sich auf gegen 16.000 Thlr. belaufen.

Der Nestor aller Sänger, der 102jährige Herr Darius in Rouen, ist in einem Concerte aufgetreten, welches zum Besten der französischen Soldaten in der Krimm stattgefunden. Derselbe sang zwei Arien und verdient wegen unreiner Intonation keinen Tadel, da er seit langer Zeit taub ist.

Spohr war einige Tage in Hannover und fand dort eine recht liebevolle Aufnahme; bei einem Bankette, welches ihm zu Ehren gegeben wurde, brachte Marschner einen vortrefflichen Toast auf den berühmten Meister aus und setzte demselben unter dem Jubel der Anwesenden, einen Lorbeerkranz auf.

Die vor einiger Zeit angekündigte Biographie Mozart's von Professor Otto Jahn wird binnen Kurzem erscheinen, und sich als die vollständigste erweisen, da sie aus 3000 Briefen zusammengestellt ist.

Das Gastspiel der Frau Bürde-Ney aus Dresden in Leipzig, als Norma und Lucrezia wird von dortigen Zeitungen als ein wahres Ereigniss geschildert.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 16. **Cöln, den 21. April 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in Cöln erbeten.

Aus München.

Den 9. April.

Indem wir uns auf unsern letzten Bericht (Nro. 9), wo wir das Programm der nun bereits stattgefundenen vier Abonnements-Concerte mittheilten, beziehen, fügen wir nur bei, dass das Programm bis auf kleine Aenderungen richtig eingehalten wurde. Haydn's B-Sinfonie so wie Mozart's Streich-Quintett (G-moll) in zehnfacher Besetzung die Glanzpunkte waren und wenden uns sogleich zu den ausser Abonnement gegebenen zwei Concerten. Das erste, den 26. März als „Beethoven's Gedächtniss-Feier“ (Beethoven starb den 26. März 1827) veranstaltet, war eben durch die Veranlassung, durch die Wahl der Schöpfungen des unerreichten Meisters, durch die Art und Weise der Vorführung glänzend, weise und würdevoll.

Beethoven's Standbild, für Boston in Amerika bestimmt, von dem amerikanischen Bildhauer Herrn Crawford modellirt und in der kgl. Erzgiesserei dahier gegossen, stand im Concertsaale von exotischen Gewächsen umgeben, ein Symbol gleichsam, dass der auf exotischen Boden eines fernen Welttheils verpflanzte Meister zeugen wird von deutscher Kunst, von deutscher Würde.

Nachdem die Klänge der Fest-Ouverture (C) verklungen, erschien die Hofschauspielerin Frl. Damböck im Charakter und Costüm der Germania und sprach als Prolog ein vom Hoftheater-Intendanten Herrn Dr. Dingelstedt verfasstes weihevolles Gedicht, welches wir hier folgen lassen.

Prolog.

Euch, die eine Todtenfeier und ein Osterfest zugleich
Hier versammelt in der Tonkunst wunderbar geschmücktem Reich, —
Zeugen eines seltnen Tages, Euch begrüsst Germania,
Die heut' ihrer Besten Einen sterben und erstehen sah.

Oft mit schmerzlicher Empfindung sass ich an dem Strand der See,
Klagend um verlor'ne Kinder, eine neue Niobe,
Wenn, Zugvögeln zu vergleichen, unaufhaltsam, abschiedsfroh,
Meiner Söhne, meiner Töchter Wanderschaar gen Westen floh.

Deutscher Ströme eig'ne Ader trug, in räuberischer Fluth
An dem Mutterherzen nagend, in die Fremd' ihr Gut und Blut;
Seht: das sternenreiche Banner, das aus der Atlantis — fern,
Wo die Sonne sinkt, emporstieg, — führt schon manchen deutschen Stern!

Traurig sah ich sie verschwinden; aber Einen: Diesen da,
Den Koluss, errichtet zwischen Deutschland und Amerika,
Diesen heiss' ich frohen Muthes, im Triumph hinüberzieh'n,
Ihm, o Meer, gieb, wie Arion, deinen sanftesten Delfin!

Eh' er scheidet, seht ihn Alle einmal noch bewundernd an!
Ja, so war er: stark, gedrungen, ehern, — jeder Tun ein Mann, —
Auf gewölbter Stirn der Stempel eines mächtigen Natur,
Um das Auge — Wetterwolken, in den Brau'n — der Blitze Spur!

Diese Lippe sprach nur selten, doch ihr Lächeln war Gesang,
Dieses Ohr, taub für die Erde, hörte nur der Sphären Klang,
Dieser Brust granitner Felsen er verschloss, — wie tief und frisch! —
Einen Bergstrom ew'ger Weisen, dunkel, reissend, träumerisch!

Grosses Bild des grössten Meisters, sei in Ehrfurcht eingeweiht:
Stehe wie er selbst erhaben über Raum und über Zeit,
Reihe dich zu deines Gleichen, Säulen all' in Gottes Dom,
Zu des Urwalds Rieseneichen, an der Neuwelt Riesenstrom!

Dort, wo sich ein Volk von Völkern, sich zum Staat ein Erdtheil baut,
Wo in unbemess'nen Strecken Land noch grünt, noch Wasser blaut,
Wo in schrankenloser Fülle, frei verschmolzen, kühn beschwingt,
Aus der alten Menschheit Asche Phönix-gleich die junge dringt, —

Dort, in neuer Künste Dämm'rung, neuer Sprachen Mutterwehn,
In dem Chaos neuer Geister soll dies Bild, bedeutsam stehn:
Uns ein Markstein des Erreichten; Jene, welche nach uns sind,
Als ein Leuchtthurm sicher führend über Brandung, Nacht und Wind.

einem Jubel empfangen wurde, der in den Ohren vieler Kunst- und Vaterlandsfreunde auch Musik war. Das ursprünglich beabsichtigte Programm, welches Cherubini's Requiem enthielt, wurde abgeändert und des Gefeierten Lieblingsstücke aufgenommen, und so kamen zur Aufführung Beethoven's A-Sinfonie, Altdeutscher Schlachtgesang von Rietz, Arie mit obligaten Bassethorn von Mozart, vorgetragen von Frau Behrend-Brandt und Herrn Beermann, Chor der Derwische aus den „Ruinen von Athen“ von Beethoven und Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn-Bartholdy. Die Aufmerksamkeit des Publikums so wie der Ausführenden war im hohen Grade getheilt und mehr dem hohen Anwesenden als der Production zugewendet.

Die Oper ist in einem erbarmungswürdigen Zustande. Während für das Schauspiel Alles von Seiten der Hoftheater-Intendanz gethan wird, um es zu heben und zu fördern, wird die Oper vernachlässigt und ärger noch als ein Stiefkind behandelt. Keine ordentliche prima Donna, kein ordentlicher primo uomo. Euryanthe wurde einmal herzlich schlecht gegeben um gleich wieder zu verschwinden Was nützt es die Sänger zu tadeln, sie können mit dem besten Willen nicht, Es fehlen ihnen die Mittel, die gestellten Aufgaben nur halbwegs zu lösen. Man muss Mitleid mit den Geopferten haben, wie sie sich abmühen und plagen. Gott besser's!

Zu den schönsten musikalischen Kunstgenüssen, welche uns München in der heiligen Woche bot, gehörten zwei grossartige Compositionen des 50. Busspsalmes, gewöhnlich „Miserere“ genannt, wovon das Eine von Tomaso Baj, das Andere von Allegri componirt wurde. Von Baj weiss man mit Sicherheit nicht mehr, als dass er gegen 1650 zu Crevalcuore in Nord-Italien geboren, gegen Ende 1713 Capellmeister im Vatikan wurde und schon am 22. December 1714 starb. Aus der Zeit seines Capellmeisteramtes stammt sein Miserere, das erste, welchem neben dem berühmten von Allegri in der Sixtin'schen Capelle der Zutritt gestattet wurde. Sich dem Ausdrucke jeder Strophe anschmiegend, ist es reich an harmonischer und rhythmischer Behandlung und Schönheit. Es wurde in der St. Michaels Hofkirche höchst gelungen ausgeführt. Das „Miserere“ von Allegri wurde von den Gesangs-Zöglingen des kgl Conservatoriums für Musik unter Leitung des Directors und Gesangs-Professors Herrn Franz Hauser in der St. Ludwigskirche mit solch einer Präzision und Correctheit mit solch schöner Nuancirung und weisevollen Vortrag executirt, dass die grossartige, heilige Erhabenheit des Werkes durch die wahrhaft künstlerische Ausführung um so mehr hervortrat.

Man hat uns den Vorwurf gemacht, dass unsere Berichte die Quartett-Abende des Herrn Lauterbach, so wie die Trio-Productionen des Herrn Wüllner stillschweigend übergangen haben. Besser wäre es gewesen eine über alle Parteien stehende ganz und gar unabhängige Kritik nicht herauszufordern, im Gegentheil ihr Stillschweigen über Leistungen, die man hier gewaltig überschätzt, als Schonung anzuerkennen. „Mais tu l'as voulu“, in meinem nächsten Berichte daher eine ausführliche Besprechung und Würdigung der Quartett- und Trio-Produktionen obengenannter Herren.
14.

Aus Leipzig.

(Schluss,)

Auch die beiden letzten Concerte der „Euterpe“ boten des Interessanten Mancherlei da. Im siebenten, das am 27. Februar stattfand, sang der Bassist Herr Albert Eilers vom Dresdener Hoftheater die grosse Arie des Grafen aus „Figaros Hochzeit“ und zwei Lieder: Addio von Mozart und „Jagdlied von Mendelssohn, ferner als Zugabe der „Wanderer“ von Fr. Schubert. Herr Eilers, der schon einmal im vergangenen Winter auftrat und zwar in einem der Gewandhaus-Concerte, ist ein mit schönen Mitteln begabter, tüchtiger Sänger, der auch durch diese Vorträge bewies, dass ihm schon in nicht allzuferner Zeit eine schöne Zukunft bevorstehen dürfte. Nicht minder lobenswerth waren die Gesangsvorträge der Frl. Emma Koch im achten Euterpe-Concert: Recitativ und Arie aus „Figaros Hochzeit“ (Gräfin) und Scene und Cavatine aus Meyerbeers Oper „Der Kreuzfahrer in Ägypten“, ebenso wie die in beiden Concerten gehörten Instrumental-Solo-Leistungen nur mit Anerkennung genannt worden sind. Es waren diese das Concertino für Fagott von C. M v. Weber, vorgetragen von Herrn Müller, und das A-dur-Concert für Violine von F. David, gespielt von Herrn Abel. — Den zweiten Theil des achten Euterpen-Concerts füllte eine Symphonie in H-moll von Fr. Spindler aus Vor mehreren Jahren schon kam ein ähnliches Werk des auch als Pianoforte-Componist vortheilhaft bekannten F. Spindler im Gewadhause zur Aufführung und zwar mit sehr ehrenvollem Erfolg Die H-moll-Symphonie steht dem früheren grossen Werke Spindlers nicht nach. Es zeigt sich hier Leben und Frische, die Motive, namentlich der drei ersten Sätze sind edel, oft nicht ohne eine gewisse Ursprünglichkeit, die Orchestration ist effectvoll, die Fassung des Ganzen geschickt. Am höchsten schienen mir der erste und dritte (Scherzo) Satz zu stehen, nächst ihnen dürfte der vierte dem Range nach folgen. Der zweite Satz (Andante) ist offenbar der schwächste Theil der Symphonie, da hier die Reflexion und Combination überwiegen. Der Totaleindruck des Werkes ist ein entschieden günstiger und es ist mit Dank anzuerkennen, dass diese unter den neuesten derartigen Compositionen jedenfalls eine ehrenvolle Stelle einnehmende Symphonie überhaupt gegeben wurde. Die Ausführung der Symphonie war, ebenso wie die der übrigen Orchesterwerke der beiden Concerte

(die Ouverturen „Wasserträger" und „Freischütz", „Ruy Blas" und „Euryanthe und die B-dur-Symphonie von Schumann), war eine in allen Theilen gelungene, die dem verdienstvollen Dirigenten und dem Orchester nur zur Ehre gereichte.

In seinem diesjährigen Benefiz-Concert gab Herr Musikdirektor A. F. Riccius die D-dur-Symphonie in drei Sätzen von Mozart und Händels „Alexanderfest", ein hier seit vielen Jahren nicht gehörtes Werk. Nicht weniger als die Wahl verdient die treffliche Ausführung dieser Meisterwerke die vollste Anerkennung. Die Solostimmen der Händel'schen Cantate waren in den Händen des Frl. Emma Koch, des Hrn Schneider und des Hrn. Behr; die Chöre waren mit Mitgliedern einiger der besten hiesigen Gesangsvereine und des Thomanerchores besetzt. Die Leistungen sämmtlicher Mitwirkenden waren in jeder Beziehung befriedigend das Ensemble in den Gesangsstimmen wie im Orchester zeugte von dem vielen Fleiss und dem tüchtigen Directionstalente des Hrn. Riccius. Betrachtet man das, was die „Euterpe" auch in diesem Jahre geleistet, so bestätigt es sich abermal, dass der Verein, seit er unter Riccius Leitung steht, einen grossen und höchst erfreulichen Aufschwung genommen, dass er mit seinen im Verhältniss zu denen anderer grossen Kunstinstitute nur schwachen Mitteln jetzt so Bedeutendes zu geben vermag, dass die Euterpe unter den grossen Concert-Anstalten Deutschlands zur Zeit eine der ehrenvollsten Stellen einnimmt. Es geht das Gerücht, dass Herr Musikdirektor Riccius wahrscheinlich zum letzten Male den Dirigentenstab in der Euterpe geführt habe, und sich ganz von Leipzig wegzuwenden beabsichtige. Ist dem verdienstvollen Manne ein noch grösserer Wirkungskreis von ganzem Herzen zu gönnen, so ist doch auch zu wünschen, dass er für einen ebenso tüchtigen und für die Kunst begeisterten Nachfolger in der Euterpe Sorge tragen möge, falls obiges Gerücht begründet sein sollte.

Sehr interessant war das diesmalige Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds unter Capellmeister Rietz Leitung im Saale des Gewandhauses, denn es kamen hier einige neue Werke zur Aufführung: die Ouverture zur Oper „der fliegende Holländer" von Richard Wagner, „Erlkönigs-Tochter", Ballade nach dänischen Volkssagen für Solo, Chor und Orchester von Gade und das Adagio und Glöckchen-Rondo für Violine von Nicolo Paganini. Die Ouverture von R. Wagner ist eines von den Musikstücken, die losgetrennt von dem grossen Ganzen, dem sie angehören, nur dann vollständig gewürdigt und verstanden werden können, wenn der Hörer ganz vertraut mit dem Stoff ist, der einem solchen Werke zu Grunde liegt: es ist eben eine Opern-Ouverture, d. h. die einleitende Vorrede zu einem Drama, mit der auf die nachfolgende Handlung vorbereitet werden soll, indem die Hauptmomente in einer solchen Ouverture zu einem grossen übersichtlichen Bilde zusammengedrängt und beleuchtet sind. Ferner ist diese Ouverture vermöge ihres Baues und Orchestration auf das Theater berechnet — an den Concertsaal hat R. Wagner, als er sie schrieb gewiss nicht gedacht. Wollte man das colossale und für den Saal allerdings etwas sehr massivenhafte Werk ins Concert verpflanzen, so musste man dem Publikum mit einem kurzen die Sage vom fliegenden Holländer erzählenden Programm darauf vorbereiten und es in die passende Stimmung zu versetzen suchen; nicht aber die Ouverture, um einen volksthümlichen Ausdruck zu gebrauchen, wie aus der Pistole geschossen vorführen. In letzterer Art und Weise wurde aber hier das Publikum mit dem Werke bekannt gemacht und die Folge davon war bei dem grössten Theile der Hörer eine Verblüffung. Man ahnte wohl, dass in diesen gewaltigen Massen auch eine gewaltige Idee zur Darstellung gekommen, man wusste aber nicht welche, und so kam es, dass Niemand es wagen wollte, seine Meinung durch irgend ein äusseres Zeichen kund zu geben. Dass die Ouverture nicht ganz dasselbe Schicksal hatte, wie vor zehn oder zwölf Jahren die Tannhäuser-Ouverture in denselben Räumen, lag wohl nur daran, dass sie nicht wie diese vom Dirigenten vergriffen wurde. Nach der Aufnahme, welche das für uns noch neue Werk Wagner's fand, möchte ich fast glauben, was ein hiesiger geachteter Kunstfreund gegen mich äusserte, dass nämlich der grösste Theil des Publikums vielleicht gar nicht wisse, wer der fliegende Holländer eigentlich ist, dass ihn Viele für den Capitain eines holländischen Häringsfängers oder etwas dem Ähnlichen gehalten haben möchten. Nicht unwahrscheinlich wäre es dann, dass es auch einem der hiesigen Tageskritiker ebenso ergangen, denn sonst ist es kaum erklärlich, wie er als ein tüchtiger Musiker und übrigens gebildeter Mensch mit so viel Bitterkeit und gänzlichem Verkennen der Bedeutung des Werkes über dasselbe herfallen konnte. Auf mich hat die Ouverture einen grossen und gewaltigen Eindruck gemacht. Ich kannte das Textbuch der Oper genau, auch einzelne Musikstücke aus derselben. Ersteres ist ganz seines Dichters würdig. Die herrliche Sage vom fliegenden Holländer hat Wagner mit der ganzen Fülle der ihm innewohnenden Poesie aufgefasst und in diesem Werke die ersten Schritte auf der Bahn gethan, auf welcher er später so überraschende Resultate erreichten.

„Der fliegende Holländer" ist als der Uebergang von Wagners künstlerischer Vergangenheit zu dessen Gegenwart zu betrachten; er begann hier schon mit den Principien zu brechen, die bisher allein in der Oper galten und denen er selbst in seiner ersten, höchst ehrenvollen Periode als dramatischer Componist huldigte. Über das ganze Werk ist ein äusserst düsteres Colorit verbreitet, dass auf jedes für wahre Poesie empfängliches Gemüth einen unwiderstehlichen Zauber ausüben muss, besonders da der Schluss so versöhnend und befriedigend wirkt. Wagner fand hier Gelegenheit, sein grosses Talent für die Schilderung gewaltiger Leidenschaften, der edelsten Männlichkeit und zartesten Weiblichkeit zu entfalten; die charakteristische Tonmalerei im edelsten Sinne finden wir auch hier in allen Theilen der Oper. — Dem entsprechend ist die Ouverture ein grosses, in kräftigen Zügen entworfenes, in den prachtvollsten Farben ausgeführtes Seegemälde, das man jedoch wie schon oben gesagt, nur nach genauer Bekanntschaft mit dem Gegenstand vollständig verstehen kann. Es ist dies am Ende mit jeder Opern- und Schauspiel-Ouverture der Romantiker der Fall. Wer z. B. die Sujets von Webers Opern nicht kennt, der wird, wenn ihm die Ouverturen vorgespielt werden, nur an den einzelbesonders eindringlichen Melodien Wohlgefallen finden, nie aber die herrlichen Gemälde in ihrer ganzen Totalität erfassen können; ohne Kenntniss des Shakespeareschen Phantasiegebildes wird Mendelssohns Sommernachtstraum-Ouverture unverständlich bleiben, ebenso wie Beethovens Leonoren-Ouverturen dem, der den Fidelio nicht kennt, nur als gewaltige Giganten imponiren werden.

In Betreff der Ballade von Gade muss ich als gewissenhafter Referent im Voraus erklären, dass ich mit der äusserst günstigen Besprechung, welche die Composition in der Rheinischen Musikzeitung kürzlich fand, nicht in allen Stücken einverstanden sein

kann, nachdem ich das Werk selbst in lebendiger Darstellung gehört habe. Was zuerst das Gedicht anbelangt, so ist dasselbe nicht viel mehr, als eine nicht ganz geschickte Zubereitung der Herder'schen Ballade; ich halte es übrigens auch für eine Uebersetzung wegen der oft sehr schlechen Verse, zu deren Composition sich ein so intelligenter Musiker wie Gade gewiss so leicht nicht entschlossen haben würde. In der Musik zeigt sich natürlich überall ein grosses Geschick in der Handhabung der Mittel, weniger ist dies in der äussern Fassung der Fall, die man fast schon formlos nennen könnte. Es ist hier ein Schwanken zwischen dem dramatischen und epischen Element bemerkbar, über dem die nothwendige organische Gliederung des Ganzen beinahe verloren geht. Der einleitende Prolog vom Chor gesungen mag seine Berechtigung haben, obwohl das, was vor dem Anfange des dramatisch gefassten Ballade selbst liegt, in anderer und vielleicht noch spannenderer Weise, — etwa in einer erzählenden Arie Olufs — hätte dem Hörer vorgeführt werden können. Einen entschieden ungünstigen Eindruck macht jedoch der Epilog, wenigstens in dieser Fassung; es ist ganz überflüssig, dass wie in einer Lichtwer'schen oder Gellert'schen Fabel — um nicht zu sagen wie in einer modernen Mordgeschichte — zuletzt die Moral gepredigt wird: „Drum rath' ich jedem Jüngling an etc." Viel wirkungsvoller wäre es, wenn die Ballade entweder mit den Worten „Herr Oluf ist todt" schlösse, oder der Chor nach jenen Worten nur noch in einem kurzen Gesang den Schauder über das unheimliche Ereigniss ausdrückte. Im Ganzen steht das Werk an musikalischer Erfindung den früheren Productionen des Componisten bedeutend nach. Es ist hinreichend bekannt, wie glücklich Gade darin gewesen ist, den in den Nordlandssagen wohnenden Geist, jene zauberische Eigenthümlichkeit der scandinavischen Poesie, musikalisch wieder zu geben. Seine ersten Symphonien und Ouverturen, seine Comala werden in dieser Beziehung als mustergiltig dastehen und ihre hohe Geltung behalten; in diesem Werke jedoch, ebenso wie in der Frühlings-Phantasie und in der Symphonie mit dem Pianoforte erscheint diese anmuthige Eigenthümlichkeit sonst schon als Manirirtheit und deshalb ist der Totaleindruck dieser Ballade trotz einzelner wirklicher musikalischer Schönheiten nur ein matter: das Ganze ist etwas farblos und ohne die ursprüngliche Frische der Gedanken, welche wir in den ältern Werken Gade's so anmuthig finden. An der Ausführung lag es nicht, dass das Werk wenig ansprach, denn diese war im Allgemeinen befriedigend. Die Soli sangen Frau Cäcilie Botschon, Frau Dreyschock und Herr Behr, die Chöre bildeten wie gewöhnlich die Singakademie, der Paulinerverein und der Thomanerchor. — Das Adagio und Glöckchen-Rondo von Paganini spielte Hr. Concertmeister R. Dreyschock. Es ist dieses, seit der Anwesenheit des grossen Violin-Fürsten hier nicht gehörtes Musikstück, von ungewöhnlicher Schwierigkeit; es gereicht daher Hrn. Dreyschock zu ganz besonderer Ehre, dass er dasselbe mit so viel Bravour und Geschmack wiedergab. — Den Anfang dieses Concertes bildeten die trefflich ausgeführte reizende A-dur Symphonie von Mendelssohn, die Cavatine aus „Euryanthe": „So bin ich nun verlassen", gesungen von Frau Botschon und der sich an dieses Musikstück anschliessende Jägerchor —

Das diesmal sehr schwach besuchte Concert zum Besten der hiesigen Armen im Saale des Gewandhauses brachte an Orchesterwerken die Ouverturen zum „Märchen von der schönen Melusina" und zu „Egmont", im zweiten Theile die Spohr'sche Symphonie „die Weihe der Töne". Der Gesang war durch Hrn. Schneider vertreten, der Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" ganz vorzuglich vortrug. Hr. Professor J. Moscheles spielte das D-moll Concert von Mozart mit aller Pietät und ganz eingehend in das Wesen dieses Werkes. Wenn etwas bei dem Spiel des verehrten Altmeisters des Pianoforte's vielleicht zu wünschen übrig blieb, so betrifft das die beiden eingelegten Cadenzen, deren erste namentlich für ein Mozart'sches Concert ein wenig zu modern erschien.

Für die Nothleidenden im sächsischen Erzgebirge ward am 11. März Vormittags 11 Uhr im grossen Saale der Buchhändlerbörse ein Concert von den Männergesangvereinen Arion, Leipziger Liedertafel und Pauliner-Verein gegeben. Den ersten Theil dieser Aufführung bildete die Musik zur „Antigone" von Mendelssohn, und damit hätte es füglich auch sein Bewenden haben können, denn diese Musik allein schon dauerte mit den verbindenden Worten zwei Stunden. Die Ausführung der Musik selbst von den genannten Vereinen und dem Orchester der Euterpe unter der Leitung des Herrn Musikdirector Langer war bis auf einige Unreinheiten in den Chören lobenswerth; die verbindenden Worte sprachen Frau Bachmann vom Stadttheater und Herr L. Schäfer, Director einer Theaterschule hierselbst. Der zweite Theil ward mit der Ouverture zu „Euryanthe" (unter Hrn. M. D. Riccius Leitung) eröffnet. Die übrigen Nummern waren vierstimmige Lieder von C. Reinecke, C. Zöllner, Kreutzer und C. M. v. Weber und eine von Hrn. Grützmacher componirte und sehr brav vorgetragene Phantasie für Violoncell. —

Ganz besondere Genüsse gewährten die drei Concerte, welche Herr Antonio Bazzini im Stadttheater gab. Unter den Violonisten der Gegenwart nimmt dieser treffliche Künstler ohne Zweifel eine der ersten Stellen ein, was Vollendung der Technik betrifft, dürfte wohl kaum ein anderer lebender Meister des Instruments ihm gleichkommen. Wunderbar schön ist sein Ton: gross, gewaltig und doch so überaus wohlthuend, dass man sich förmlich berauscht von dem südländischen Duft desselben fühlt. Eine der glänzendsten Seiten seiner eminenten Technik dürfte das klangvolle, nie versagende Flageolet sein. Bazzini ist jedoch mehr als nur Virtuos im gewöhnlichen Sinne, er ist ein wirklicher Künstler, in dessen Gestaltungen das geistige Element dem hohen Grade der Fertigkeit entspricht. In diesem Spiele ist Leben, Empfindung und Genialität; es ist ein eigenthümlicher Zauber, der aus Bazzini's Violine zu dem Hörer spricht: ich habe nie den grossen Paganini gehört, aber ich glaube dass des berühmten Künstlers Spiel in dieser Art gewesen sein muss. Als eine deutschem Geiste gemachte Concession erschien Bazzini's Wahl des ersten Satzes des Beethoven'chen Concertes zu seinem ersten Auftreten. Die Auffassung dieses grossartigen Tonstückes war eine von der gewohnten ganz verschiedene, aber eben deshalb nahm der Vortrag das lebhafteste Interesse in Anspruch. Wie sehr übrigens der Künstler sich mit diesem Concert beschäftigt, wie tief er in den Geist der Beethoven'schen Musik eingedrungen, bewies die herrliche Cadenz, die er einlegte — es war dies die genialste und entsprechendste, die ich bei diesem Werke bis jetzt gehört habe. Nicht minder schön war seine Wiedergabe der „Elegie" von Ernst und des für Violine und Pianoforte arrangirten Trauermarsches von

Chopin, wie der eigenen Compositionen: der Phantasie „Souvenir de la Sonnambula", der Melodie „L'absence", „Souvenir de Naples", Fantaisie dramatique über die Schlussarie aus Lucia di Lammermoor, die Concert-Phantasie über Themen aus Anna Bolena und der „Hymne triomphale". Den höchsten Grad einer vollendeten Technik zeigte Bazzini in dem Carneval de Venise, bei dem er mehrere der Ernst'schen Variationen beibehalten und auch noch einige von sich selbst hinzugefügt hatte — und in der reizenden eigenen Composition „la Ronde des Lutins." Der Erfolg, den Bazzini hier hatte war ein so grosser, wie ihn seit Jahren kein Virtuos errungen hat. So oft als der Künstler auf der Bühne erschien, ward er mit Jubel begrüsst und einem jeden Vortrag folgte der enthusiastischste Beifallssturm. — Bei seinen Concerten ward Bazzini von Frl. Wagner, Frau Witt, Frau Bachmann und und den Herrn Schneider, Brassin und Behr mit Gesangsvortägen unterstützt; die drei Aufführungen wurden mit den Ouverturen zu „Tell" von Rossini, „Oberon" von Weber und „Vampyr" von Marschner eingeleitet. —

Wie schon im vorigen Jahre veranstalteten auch in dieser Saison die Gebrüder Brassin (die Söhne des geschätzten Baritonisten am Stadttheater) im Saale der Logen Apollo und Balduin eine Soirée. Der älteste der Brüder, Louis, ist ein sehr tüchtiger Pianist, der mit einer beachtenswerthen Technik auch Geschmack im Vortrage verbindet. Die Stücke, die er vortrug waren: Variationen über ein Thema der Sinfonia eroica, Nocturne von Field und die Perles d'écumes von Kullak. Gerhard Brassin, der zweite Bruder, leistet als Violonist für sein zartes Alter Ungewöhnliches und namentlich ist sein äusserst sauberes Spiel in dem Andante und Rondo von de Beriot hervorzuheben. In diesem Stücke sowohl, als in der Phantasie über Themen aus „Oberon" für Pianoforte und Violine von Benedict und F. David wirkte Gerh. Brassin mit dem jüngsten Bruder Leopold zusammen, wobei dieser sich durch discretes Begleiten und tüchtige Fertigkeit in der Ausführung der nicht leichten Pianoforte-Partie von Benedict auszeichnete. In der Thalberg'schen Phantasie fehlte es dem noch sehr jungen Leopold Brassin an physischer Kraft, übrigens war auch dieser Vortrag correct. — An Gesangsvorträgen erschienen in dieser Soirée ein Lied von Louis Brassin, gesungen von dessen Vater, und ein Duett aus der „Vestalin", gesungen von demselben und Herrn Schneider. Sehr hübsch war die Declamation eines Klesheim'schen Gedichtes in oberösterreichischer Mundart von Frl. Ottilia Berg, eine der vorzüglichsten Darstellerinnen unserer Bühne.

Das Gastspiel von Dawison, das so aussergewöhnlichen Anklang fand und das Interesse an allem Anderen während seiner Dauer absorbirte, drängte auch die Oper auf vierzehn Tage vollständig in den Hintergrund. Nach der Abreise des berühmten Gastes war es jedoch wieder vorzugsweise die Musik, welche in das Theater lockte: erst die drei Concerte Bazzini's, dann die Gastspiele des Frl. Agnes Büry und der Frau Bürde-Ney. Erstere Sängerin trat als Amina in der „Nachtwandlerin", als Königin der Nacht und als Lady Harriet (Martha) auf. Frl. Büry ist bekannt als eine vorzügliche Coloratursängerin und reizende Soubrette im höheren Genre, ihre Stimme ist von bedeutender natürlicher Beweglichkeit, daher ihr glänzende Coloraturen sehr leicht werden; ferner ist das Organ von gewinnendem Wohlklang, wenn auch nicht durch die Intensivität der Mittel imponirend. Die Gesangsbildung Frl. Büry's ist eine sehr tüchtige, wie auch ihr Spiel gewandt und muthig erscheint. Am meisten hat mir Frl. Büry als Amina und Lady Harriet gefallen. In ersterer Partie zeigte sie bei der Wiedergabe so viel tiefe Empfindung und Wärme des Gefühls, dass die Gestaltung als eine wirklich poetische erschien. Der vollkommenste Gegensatz dieser Amina war die Martha der Gastin. Das Schalkhafte hob sie hier neben dem feinen aristokratischen Wesen der vornehmen Dame vorzugsweise hervor und wusste mit dem richtigsten Takte über die oft verletzenden Momente in dieser Partie hinwegzuschlüpfen, ebenso wie sie durch kunstvollen Gesang die Schwächen und Trivialitäten der Composition so viel wie möglich zu decken verstand. Die Rolle der Königin der Nacht durchzuführen, ist wohl eine der schwierigsten Aufgaben für eine Sängerin und nur Wenige dürfte es geben, die eine glückliche Lösung hier erzielen. Es wird auch in der That in dieser Partie etwas zu viel verlangt, und ihr, wie keiner andern sieht man es an, dass sie für eine begabte Persönlichkeit geschrieben. Ihrem Wesen nach ist die Königin der Nacht eine grosse dramatische Partie; sie verlangt namentlich das Hervorheben des unheimlichen, dämonischen Elements, das Mozart so unvergleichlich schön in seiner Musik gemalt hat. Wenn die Partie demnach der ersten dramatischen Sängerin eigentlich zukommt, so können doch nur in sehr seltenen Fällen die Vertreterinnen dieses Fachs dieselbe übernehmen, weil ihnen die hier verlangten Stimmmittel in der Regel abgehen, denn die meisten Sängerinnen für tragische Rollen haben Mezzo-Sopranstimmen. Der Stimmlage wegen wird die Königin der Nacht also den Coloratursängerinnen zugetheilt, und diese sind nur sehr selten im Stande, die dramatischen Bedingungen zu erfüllen. Ebenso erging es auch Frl. Büry mit dieser Leistung: in rein musikalischer Beziehung war diese vortrefflich; die Sängerin gab die beiden Arien trotz unserer ungebührlich hohen Stimmung ohne Transposition, — was das Geistige, die Auffassung etc. betrifft, so lag das jedoch ausserhalb der Grenzen ihres Wirkungskreises. — Die Besetzung der „Zauberflöte" war fast durchgehend eine veränderte. Den Sarastro sang als Gast Herr Pögner, ein früheres sehr schätzbares Mitglied unserer Oper, dessen Glanzperiode in die Zeit fiel, als die grosse französische Oper, namentlich durch Meyerbeer und Halevy vertreten, ihre schönsten Blüthen trieb. Herrn Pögner's damalige Leistungen als Bertram, Marcel, Cardinal Brogni, Cosmo de Medicis etc. stehen hier noch immer in gutem Andenken; seine schöne Stimmmittel, die Correctheit und Sicherheit seines Vortrags liessen zu jener Zeit über den gänzlichen Mangel an Spiel in seiner Gesangsbildung hinwegsehen. Seit zwölf Jahren hat sich Hr. Pögner in das Privatleben zurückgezogen und währenddem als Gesanglehrer gewirkt; was ihn nun veranlasst, noch einmal nach so langer Zeit die Bretter wieder zu betreten, kann sich hier Niemand erklären; jedenfalls hat er sich aber damit mehr geschadet als genützt. Der Glanz der Stimme ist dahin, es wird dem Sänger sogar schwer anhaltend zu singen, die Intonation erscheint in Folge dessen oft unrein, die Mängel der Schule — vor denen einer der grössten eine undeutliche Textaussprache ist — treten jetzt noch mehr hervor. Das Publikum zeigte sich freundlich gegen seinen früheren Liebling, doch war es mehr eine Art succès d'estime, den Herr Pögner mit diesem Auftreten erlangte.

Frl. Wagner, eine neuengagirte Sängerin, deren ich bereits in meinem vorigen Berichte gedachte, sang die Pamina und rechtfertigte mit dieser braven Leistung die gute Meinung, die sie sich schon bei ihrem Debüt auf unserer Bühne zu gewinnen wusste.

Ebenso lobenswerth war Herr Schneider, der an diesem Abend zum ersten Male den Tamino sang. Die Stelle des Monostatos gab Herr Stürmer, ein früher sehr geschätzter Baritonist, der jedoch schon seit mehreren Jahren sich ganz dem Schauspiel zugewendet hat, hier Rollen wie den Verina im „Fiesco", den Shrewsbury in „Maria Stuart", Polonius im „Hamlet" etc sehr tüchtig vertritt und nur ausnahmsweise in der Oper noch beschäftigt wird Obwohl nur Stellen wie Monostatos dem Wirkungskreise des Herrn. Stürmer sehr fern liegen, es übrigens auch für einen Baritonisten nicht leicht ist, eine so sehr Tenorpartie durchzuführen, so gelang die Wiedergabe derselben dem gewandten Schauspieler und tüchtig musikalischen Sänger doch so weit, dass er gegen die übrigen Mitwirkenden nicht in Schatten trat. — Auch in der „Martha" erschien neben Frl. Büry ein zweiter Gast, Herr Burach vom k. k. ständischen Theater in Linz, als Lyonel. Schöne natürliche Mittel sind diesem Sänger nicht abzusprechen, doch ist er mit der Ausbildung derselben noch nicht fertig; namentlich lassen die Tonbildung, das Portament und die Textaussprache ebenso wie die Kehlfertigkeit Manches, ja Vieles zu wünschen übrig Es unterliegt jedoch keinem Zweifel, dass der noch junge Sänger, wenn er unter die Hände eines tüchtigen Lehrers kommt, bei seiner vortheilhaften, natürlichen Begabung später gewiss Entsprechendes wird zu leisten vermögen.

Als ein Ereigniss für unsere Oper war das Gastspiel der Frau Bürde-Ney vom Hoftheater in Dresden; leider beschränkte sich dasselbe jedoch nur auf zwei Rollen: Norma und Lucrezia Borgia. Bei dieser Künstlerin, die mit dem vollsten Rechte als eine der ersten dramatischen Sängerinnen unserer Zeit, als eine würdige Nachfolgerin der Schröder-Devrient gilt, vereinigt sich Alles, was nur für vollendete Gestaltungen erforderlich sein dürfte: prachtvolle Stimmmittel, bedeutendes Darstellungstalent und eine nach allen Seiten hin vollendete künstlerische Durchbildung. Die Norma der Frau Bürde-Ney ist eine wahrhaft grossartige Leistung, jeder einzelne Moment ist hier durchdacht, und gelangt zur vollsten Geltung; der Höhepunkt des Ganzen bildeten, wie das nicht anders sein darf, die Schlussscene der Oper, die bei ihrer bedeutenden Conception und dem wirklich grossen Aufschwung, den die Musik hier nimmt, in dieser Wiedergabe nur überwältigend wirken konnten. In der grossen Arie des ersten Aktes entfaltete Frau Bürde-Ney ihre seltene Gesangsvirtuosität auf das Glänzendste und rief durch diesen ebenso seelenvollen und tief empfundenen Gesang einen Enthusiasmus hervor, wie er bei unserem für kalt gehaltenen Publikum nur sehr ausnahmsweise vorkommt. Auf gleicher Höhe stand die Lucrezia Borgia der Gastin; hier konnte sie sich nicht oder nur wenig auf das Werk selbst stützen, wie in der Norma, da weder Romani noch Donizetti den gewaltigen Stoff bewältigt, vielmehr nur eine matte auf flüchtigen Sinnenreiz berechnete italienische Oper gegeben haben. Frau Bürde-Ney arbeitete den Charakter in dem Sinne heraus, wie ihn Victor Hugo in seinem Trauerspiele aufgefasst hatte, und ergänzte das Skizzenhafte des Libretto von Romani ebenso, wie sie der Donizetti'schen Musik durch ihre Kunst eine Bedeutung verlieh, von der diese an sich eigentlich sehr weit entfernt ist. — In der „Lucrezia Borgia" stellte sich als Gennaro ein junger, reich begabter und viel versprechender Sänger, Herr Bölken vom Theater in Magdeburg, dem Publikum vor Dass derselbe selbst neben einer Bürde-Ney eine ehrenvolle Stellung behauptete, spricht am besten für ihn. Herr Bölken hat einen sehr angenehmen und kräftigen Tenor, seine Art zu singen beweist, dass er tüchtige Gesangsstudien gemacht hat und wenn er diese so fortsetzt, das ihm noch Fehlende zu gewinnen sucht und auch dem bei ihm allerdings noch etwas mangelhaften Spiel einige Aufmerksamkeit zuwendet, so dürfte ihm bei seinem nicht zu leugnenden Talent in nächster Zeit schon eine schöne künstlerische Zukunft nicht entgehen können. —

Ehe ich diesen Bericht schliesse, muss ich noch einige Irrthümer in der letzten von mir gelieferten Correspondenz aus Leipzig berichten. Es muss dort heissen: Frau Krebs-Michalesi (statt Michaleck), (Verhulst (statt Vorhulst) Herr Wollenhaupt (statt Stollenhaupt)

30.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Ferdinand Kirms, Reiterlied von Philander v. Sittewald für 2 Bässe und Pianoforte 5 Sgr.
Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in 2 Heften à 20 Sgr. — Berlin, W. Damköhler. —

Beide Werke sind aus dem Nachlasse des Verstorbenen, der bei seinen Lebzeiten — so viel wir wissen — und bei den Fluthen von Compositionen, welche aus ebenso viel Quellen, als es Verlagshandlungen gibt über alle musikalischen und nicht musikalischen Ländern sich fortwährend ergiessen, ist es kaum möglich Alles im Auge zu behalten — Nichts herausgegeben. Bei einer solchen Sachlage erwarteten wir natürlich ganz bedeutende, originelle Schöpfungen — denn unbedeutender Compositionen halber bedarf es wahrhaftig nicht der Mühe die Ruhe der Todten zu stören, deren kann man von den Lebenden in ziemlich hinreichender Masse erhalten — wir gedachten das Unrecht, das dem verkannten Künstgeschehen ist, mit Aufrichtigkeit zu beleuchten und ihm wenigstens vor dem Tribunal der Gerechtigkeit eine Apotheose — so weit unsere Kräfte ausreichen, zu bereiten. — Allein hier steht es ganz anders: der Verfasser hatte über den Kreis seiner Freunde hinaus keine Anerkenung gefunden und wahrscheinlich richtiger als diese den Werth seiner Machwerke empfunden; jetzt nun, da er verblichen, mag die Speculation mit dem „Nachlass von dem Blinden Ferdinand Kirms" gar keine üble sein. Wir halten es sicher für ein Unglück blind zu sein und sind auch nicht hartherzig genug um mit den damit behafteten nicht recht inniges Mitleid zu empfinden, deshalb aber gerade ist es unangenehm, wenn Speculationsgeist oder im besten Falle Unverstand in geschmackloser Weise die Augen der Oeffentlichkeit darauf zieht.

Die Compositionen sind zuckersüss, ohne Grund sehnsüchtelnd, im höchsten Grade dilettantisch — wenn wir den Mantel der Liebe darüber decken, so ehren wir den Verstorbenen am Besten.

1.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die Vorlesungen des Hrn. Capellmeisters Hiller, von welchen die beiden ersten bereits stattgefunden, haben den erwarteten Anklang gefunden, indem sich ein verhältnissmässig zahlreiches Publikum an denselben betheiligte. Es bedarf keiner beson-

deren Erwähnung, dass ein so geistvoller Mann wie Hiller die Aufmerksamkeit des Auditoriums in hohem Grade rege zu halten weiss. Wir werden nach Beendigung des ganzen Cyclus hierauf zurückkommen. —

— In dem Concerte zum Besten der Hinterbliebenen des verstorbenen Concertmeisters Hartmann, wurde Beethoven's Sinfonia eroica und Missa solennis aufgeführt; wir können uns in der That nicht erinnern die erstere in so vorzüglicher Weise jemals gehört zu haben. Die Messe machte ebenfalls grosse Wirkung, doch war der Chor nicht so zahlreich wie bei der ersten Aufführung.

— Nächsten Dinstag findet das Prüfungs-Concert der Rheinischen Musikschule Statt.

Düsseldorf. Auf dem diesjährigen Musikfeste, welches Pfingsten hier gefeiert wird, kommen folgende Werke zur Aufführung: 1. Tag. Symphonie von Ferd. Hiller, mit dem Motto: „Es muss doch Frühling werden". — Die Schöpfung von Haydn — 2. Tag. Ouverture: Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn. — Paradies und die Peri von R. Schumann. — Symphonie in C-moll von Beethoven. — Das Programm für das sogenannte Künstler-Concert, welches am dritten Tage stattfindet, wird später bekannt gemacht.

Dessau. Mit dem Bau des neuen Theaters ist bereits begonnen worden und wir dürfen dessen Vollendung schon im Herbst erwarten.

Paris. In voriger Woche kamen in der Opéra comique zwei neue Opern zur Ausführung, von welchen eine entschieden gefiel und die andere nicht ohne Beifall geblieben. Abroise Thomas welcher sich durch seinen „Sommernachtstraum" bereits einen Namen als Opern-Componist erworben, ist der Verfasser der ersten, welche den Titel „Der Hof Celimenens" führt und zu der Rosier ein vorzügliches Libretto geliefert. Die zweite Oper, welche ganz einfach „Lisette" heisst und wie die erste, zwei Akte hat, ist das Erstlingswerk eines Herrn Ortolan, Schüler Halevys. Man muss allerdings gestehen, dass Herr Ortolan fleissige Studien gemacht, dass er alles gelernt zu haben scheint, was sich in der Musik erlernen lässt. Seine Behandlung des Textes ist hübsch, die Instrumentirung geschmackvoll, aber die Hauptsache fehlt: die Melodie. Ohne Melodie geht es nun einmal nicht und ganz besonders hier in Paris nicht, weshalb Herr Octolan sehr wohl thun würde, mit Veröffentlichung neuer Compositionen zu warten, bis ihm Frau Musika gereicht, was sie ihm bis jetzt ziemlich hartnäckig versagte. — Das geistliche Concert der Gesellschaft Sainte-Cécile am Charfreitag war ein sehr genussreiches; das Programm bestand aus folgenden Werken: Ouverture zu Stratonice von Mehul, Vierstimmiges Gebet von Beethoven, Sanctus und Benedictus v. Gounod, Adoramus te Christe, von Palestrina, Pastoral-Symphonie und grosse Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester (op. 80) von Beethoven. Alle Nummern wurden ganz vorzüglich executirt und mit grossartigen Beifall aufgenommen. Herr Stamaty spielte die Pianofortepartie und Herr Muratet, Dirigent im Theater Montmartre, leitete das Orchester mit grosser Sicherheit. — Der bekannte Salon-Componist Goria dessen zahlreiche Werke fortwährend grossen Beifall finden, hat das Concertstück von C. M. von Weber für zwei Claviere bearbeitet und vor einigen Tagen veröffentlicht. — Ein junger Violinspieler Herr Carré welcher im Brüsseler Conservatorium gebildet, hat in einem Concerte mit vielem Glück debütirt. Es scheint dass Belgien in musikalischer Hinsicht fast nur dazu da ist, um tüchtige Geiger zu liefern. Herr Carré ist ein würdiger Landsmann der Herren de Beriot, Vieuxtemps, Leonard, Haumann, etc. — Rossini lässt noch immer auf sich warten; am Ende kommt er gar nicht. —

— London. Die italienische Oper wurde mit Rossini's „Graf Ory in höchst brillanter Weise eröffnet. — Zu der Vorstellung des Fidelio von Beethoven, welche bei Anwesenheit des französischen Kaiserpaares stattfand, wurden vergeblich 28 Thlr für ein Logen-Billet geboten. — Das Personal der Oper besteht aus den Damen Bosio, Marai, Alboni, Ney, Viardot, Nantier-Dediée, Bellini und den Herren Mario, (nur für einige Vorstellungen) Gardoni, Graziani, Formes, Lablache, Tagliafico, Polonini, Zelger und Gregorio, Orchesterdirigent ist Costa.

Rundschau.

Joachim hat eine Ouverture zu Shakespeare's Heinrich IV geschrieben und im letzten Abonnements-Concert in Hannover zur Aufführung gebracht.

Der deutsche Männergesang-Verein in London gibt jetzt sehr besuchte Concerte. Die Londoner Zeitungen beschreiben dessen Leistungen mit wahrhaftem Enthusiasmus.

Der Nordstern von Meyerbeer fand in Darmstadt eine sehr beifällige Aufnahme.

Robert Schumanns vollständige Musik zu Byrons „Manfred" wird in Hamburg im Concertsaale aufgeführt.

Duprez in Paris hat eine Oper „Samson" componirt.

In einem zweiten Concert, welches A. Rubinstein in Wien gab, spielte er auch Compositionen anderer Tonsetzer mit grosser Anerkennung.

Unter Leitung des Musikdirektors Markull wurde in Danzig am Charfreitage „Christus am Oelberg" aufgeführt. Tichatschek sang die Hauptpartie aus Gefälligkeit für den Dirigenten,

Hofcapellmeister Esser in Wien, welcher die Bäder in Ems gebrauchen muss, hat einen dreimonatlichen Urlaub erhalten; an seiner Stelle dirigirt Franz Abt aus Braunschweig.

Die einst so berühmte Sängerin Frau Stöckel-Heinefetter musste vor wenigen Tagen in die Irrenanstalt gebracht werden.

Der talentvolle Fr. Dupont (gegenwärtig Musikdirektor am Theater in Halle) hat eine neue Symphonie componirt, welche in Cassel aufgeführt wurde.

Im letzten Abonnementsconcert in Copenhagen dirigirte Gade zum erstenmal Schumann's „Paradies und Peri". Das Werk fand eine sehr günstige Aufnahme.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 17. **Cöln, den 28. April 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege.

Methode der Musik von Adolf Bernhard Marx.

Marx, der rühmlichst bekannte Componist und Schriftsteller, tritt uns in diesem Werke persönlicher als in allen früheren entgegen. Seine allgemeine Musiklehre legte einen Beweis für den klaren Sinn ab, der ihm bei der Sichtung der elementaren äusserlichen Verhältnisse des Musikalischen zur Seite stand; er konnte nach ihr nur als ein praktischer, hellsehender vom Professors-Dünkel unberührter Musiker beurtheilt und als solcher erkannt werden. Anders sind die Schlüsse, welche sich uns aufdrängen bei der Lehre von der musikalischen Composition, hier galt es nicht nur den äusserlichen Verhältnissen klare Anordnung zu Theil werden zu lassen, sondern die Aufstellung ganz neuer Theorien. Keine Kunst ist den grössten Abänderungen so ausgesetzt als die Musik und das liegt in der Unfassbarkeit ihres Wesens. Die Natur ist zwar voller Musik, das Rauschen des Baches, das Flüstern der Blätter, der sausende Sturm oder richtiger die im Sturme anders als in der Musik klingenden Gegenstände u. s. w. wirken in musikalischer Weise auf uns; allein welche Kluft liegt zwischen diesen verworrenen Klangwirkungen, diesen „Geräuschen" und einem wohlorganisirten, im Zusammentönen stets wohlklingenden und im Zusammenhange stets sinnvoller Compositionen eines Beethoven? Sie liegen so weit auseinander, als der Tempel des Theseus auf der Akropolis oder der Kölner Dom sich von dem kararischen Marmor und den rheinischen Steinbrüchen unterscheiden. Musik und Architektur — wird Architektur doch sehr treffend gefrorene Musik genannt — stehen darin schroff der Sculptur Malerei und Poesie gegenüber, dass sie die Kinder der Abstraction sind. Die Schönheitsbegriffe, die zu Grunde liegenden Gesetze sind zwar in absoluter Abgeschlossenheit dem Menschen übergeben, müssen aber von ihm aus seinem Innern herausgegraben werden, während die andern Künste das Leben in seiner plastischen, perspektivischen Seite aufzufassen oder in seinen Verläufen wiederzugeben haben. In beiden Künsten der Architektur und Musik sind deshalb die Missverständnisse grösser gewesen, als in den andern — welche Unsinnigkeiten die Kurzsichtigkeit beschränkter Köpfe jener zu Tage gefördert und noch fördert, das bewahrt die Geschichte mit unerbittlicher Gerechtigkeit eine Weile auf, während der Ton schnell verhallt, und das Papier, der Bote zwischen Gegenwart und Zukunft bald zerfällt. Marx erwarb sich durch jenes Werk den Ruhm einen klaren Blick in die Werkstätte des heranwachsenden Künstlers geworfen zu haben; die Kunst lebt in der Reihe der Werke, welche ihrem Gebiete angehören, und die sich in stäter Entwickelung auf einander folgen. Jede Wiederholung ist verloren und entbehrt des Lebenskeims, der Künstler nur lebt der Kunst, der an die ganze Vergangenheit anknüpft, und weiterbaut. Wie knüpft er aber an diese ganze Vergangenheit an? Dadurch dass er sich der Mittel bemächtigt, welche die Meister in ihren Compositionen benutzt haben; dass er die Waffen ergreift, mit denen jene gekämpft. Die alte Lehre aber hatte hierin sehr falsch gegriffen, sie lehrte ihren Jünger zuerst nur trockene Harmonien, dann noch pedantischere und geistlosere Contrapunktirungen und glaubte dann nach Lösung einer Unmasse von Kunststücken den Jünger auf die Arena stellen zu können. Was er gelernt, hatte ihm schwerlich seine Kunst lieben machen, höchstens seine Eitelkeit fühlte sich dadurch geschmeichelt so viel Zeit auf so Aeusserliches mit Consequenz verschwendet zu haben. Marx erweiterte den Kreis der Anschauungen ganz bedeutend, er warf hinaus was unnütz, brachte sehr viel herzu; er warf zum ersten Male verständnissvolles Licht auf das der

Instrumentation innewohnende Leben und reinigte so das wahre Wesen, die wirklichen Elemente der Compositionslehre, — welche lehrt, alle Mittel zu Kunstwerken zusammenzusetzen — von dem ungeheuren Schlackenmantel, welchen Dünkel verbunden mit Begränztheit, also Ungerechtigkeit und Mangel an Analysirungsvermögen um sie geworfen hatte.

Indem wir von der grossen Zahl von Aufsätzen und auch einigen kleinern, brochürenartigen Schriften absehen, gehen wir gleich zu diesem Buche über zu der

Methode der Musik

— uns scheint dieser zweite Titel der richtigere, weil n ihm der erstere enthalten ist, was umgekehrt nicht der Fall ist.

Eine Methode (Weg des Lernens) soll uns den richtigen Weg angeben, in das Wesen einer Wissenschaft oder Kunst einzugehen. Sie existirt also fürs Erste nur dem Lehrer, der sich seines eigenen Wissens und Vermögens bewusst werden muss, um es zum Nutzen Anderer verwerthen zu können; in zweiter Reihe aber nur dem Schüler, so weit er nämlich schon in das Wesen einer Sache wirklich eingedrungen ist; sie wird ihn klar machen über das Erlernte, und zum Weiterlernen ermuthigen und befähigen. Ist sie also für den ersteren ganz unentbehrlich, wenn er es nicht vorzieht ein Pfuscher zu bleiben, der von der Kunst nur „Käse und Butter“ ziehen will, so wird sie dem letzteren mindestens sehr heilsam sein.

In den Zeiten grosser Parteiungen, wo die Heerlager mit absichtlicher und fanatischer Blindheit einen Theil des Wahren unterdrücken und noch viel Mehr des Unwahren hervorheben, wo inmitten dieses Streites die Schmarozer und Marodeurs es gemeinhin vorziehen, gar kein Panier aufzustecken, sondern der momentanen Befriedigung zu leben, und so den Tod des schwankenden Baums noch beschleunigen, da sie von seinem Saft zehren anstatt ihn zu pflegen und zu neuem Gedeihen zu erstarken — da ist der wahre Zeitpunkt für eine Methode im höchsten und allgemeinsten Sinne gekommen: für eine Methode, die mehr bezweckt als ein Leitfaden für Lehrer die sich zu ihrem Lehrstudium als Brodstudium zustutzen wollen: für eine Methode, die gleich den eifernden und ermunternden Worten der Reformatoren mit oratorischem Schwung die überzeugende Eindringlichkeit verbindet.

Das ist die Absicht von Marx gewesen, als er dieses Buch zu schreiben begann und daraus widerlegen sich die mannigfachen Vorwürfe, welche sich gegen dasselbe erheben.

Die Einen sehen darin eine Abhandlung über Kunst und eine technische Anweisung für gewisse Felder ohne organischen Zweck aneinander gereiht. Jene Abhandlung — die ersten 200 Seiten — ist aber ganz unentbehrlich bei der Absicht den Standpunkt der Musik der Gegenwart — eine Methode muss ja an diese sich anklammern — nicht nur mit überlegener, blind gängelnder Selbstangreifung hinzustellen, oder den durch Phrasen übertäubten Leser anzuschwärzen: sondern auch denjenigen der bisher ziemlich gedankenlos die Werke der ersten Männer eines Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn seinem Bedürfnisse allein nachgehend zu seiner Kenntniss gebracht hat, sicher und unfehlbar auf dem richtigen Wege zu der einzig richtigen Ansicht über unsere Kunstverhältnisse zu führen. Die technischen Anweisungen jedoch namentlich für den Clavierspieler und Sänger breiten sich durchaus nicht über das ganze Feld aus, sondern berühren die wichtigsten Theile des Unterrichtes, welche im Allgemeinen falsch oder mindestens unzweckmässig behandelt worden, und doch, so elementar sie seien, grossen Einfluss auf die wirklich musikalische Heranbildung des Schülers ausüben.

Andere werfen ihm vor, dass er sich oft wiederhole, dass er in tautologischer Weise einer ermüdenden Schwülstigkeit sich hingäbe — und ihnen könnten wir nicht Unrecht geben, wenn das Buch nur sich selbst zum Zweck hätte, sondern nicht auch ein Leben nach Aussen hin beabsichtigt. Marx ist ein Glaubensfechter in der Musik, er hat nicht Stunden geben gelernt um jetzt Andere im Stundengeben zu unterweisen; sondern er hält die Lehre, von welcher er verlangt, dass sie „Erziehung“ sei für das vollkommenste Mittel der Musik Heil zu bringen; er setzt deshalb "Erde und Himmel“ in Bewegung um sie zur Anerkennung zu bringen. Die ruhigen, kalten Auseinandersetzungen und Herleitungen seiner Grundsätze genügen ihm nicht, auf dem Fundamente seiner logischen Begründungen, gegen die Niemand Etwas einwenden kann, erhebt er sich in seiner freudigen Begeisterung zu den blühendsten Bildern und Vergleichen. Die Schwülstigkeit steht dieser gesinnungsvollen Oratorik gerade so gegenüber, wie Raffinement dem Sinnengenuss; jene ist ein planloses, jedes höhern Zieles ermangelndes sich hingeben an wollüstige Weichheit, diese ist einem kraftvollen Heranschleppen aller möglichen Hülfsmittel zu vergleichen: sie legt in diesem Falle nicht nur von dem stählernen, kernhaften Wunsche das vorgesteckte Ziel zu erreichen, sondern

auch noch von der poetischen Frische und der enormen, allgemeinen Bildung des Verfassers Zeugniss ab. Diese Beredsamkeit werfet Marx am Wenigsten vor, denn sie entspringt einer Reinheit der Begeisterung für die Kunst, wie sie uns heute gerade am Meisten Noth thut.

Gehen wir nun zu der Anordnung des grossen Stoffes über, so finden wir, dass die Nummer I „dies Buch und sein Lebenskreis" die Vorrede und Prolog ist und dass der übrige Theil sich in drei Abschnitte theilen lässt. II. Kunst, Tonkunst und ihre Faktoren, III. Leben der Musik, IV. die Gegenwart, V. die Zukunft; diese 4 Nummern gelten der Musik allein und sehen von der Methode vorläufig ganz ab. Der Verfasser geht der Sache an die Wurzeln greifend von dem Wesen des Menschen aus, aus seinem Sinnenthum einerseits und dem Geiste anderseits, aus dieser Wechselbeziehung des Aeussern und Inneren leitet er den Begriff des Kunstwerkes ab, nachdem er bewiesen, dass der Mensch ohne dieses nicht auf die Dauer sich begnügt, aus den Künsten im Allgemeinen sondert er dann die Musik heraus, weist ihr einen Wirkungskreis zu, wirft einen kurzen Blick auf das Leben der Musik, auf ihre in logischer Entwickelung sich folgenden Entfaltungsperioden und zieht in der letzen Nummern aus den Resultaten dieser Betrachtungen Schlüsse für die Zukunft, welche für sich allein die grösste Beachtung verdienen, weil sie frei von Parteifärbung in vernünftiger aber nicht trockener Weise auf das hindeuten, was kommen kann, ohne in jugendlicher Selbstüberhebung aller Welt aufdringen zu wollen, was kommen wird.

Der zweite Abschnitt liesse sich füglich von Neuem in 3 Abtheilungen zerlegen: 1) VI. Begriff und Aufgabe der Musikbildung, VII. Begriff und Aufgabe der Kunstlehre 2) VIII. Die allgemeinen Anlagen und ihre Entwickelung, IX. Die Musikanlagen und ihre Entwickelung, X. Geschicklichkeit und ihre Entwickelung. 3) XI. Bildungsziele.

In der ersten wird — vorausgesetzt, dass das Wesen der Musik, wie es sich durch die Entwickelung der Vergangenheit als vorhanden darstellt, begriffen worden — der Zweck der Musikbildung, und der Lehre die zu ihr hinführen soll, dargestellt; in der zweiten ist der Schüler, der Kunstjünger das Subjekt, an welches sich die Betrachtungen anschliessen und in der dritten endlich wird das ganze substantielle in folgerichtiger Ordnung zusammengefasst, welches eigentlich die Ziele sind, denen zugesteuert werden soll.

Der dritte Abschnitt besteht nur aus der Nro XII „der Lehrer und sein Werk", er ist ganz allein an den Lehrer gerichtet; er erörtert weit Alles umfassend,

Was gelehrt werden soll,
Wann es gelehrt werden soll und
Wie es gelehrt werden soll.

und lässt sich zum Schluss über die Unterrichtsformen den Selbstunterricht, den Unterricht Einzelner und die Musikschulen und Conservatorien aus.

Dem wahren Künstler, der die Gebrechen unserer Zeit entweder unbestimmt fühlt oder sich selbst in ihrer Ausdehnung klar gemacht hat, wird Marx als Geistesverwandter, als ein Freund der den Muth und die Ausdauer hat gegen alle Schwächen zu Felde zu ziehen, entgegentreten, — dem Schwächling der nicht recht weiss ob er seinen Bequemlichkeitsgelüsten, dem reinen Egoismus oder jener innern noch nicht ganz unterdrückten Stimme des bessern Bewustseins nachgeben soll, wird er ein Hort sein, der das letztere erstarken macht— der Schmarotzer an der Kunst aber, diesem ärgsten Feinde der Kunst, deren Farben zu tragen seine Schamlosigkeit sich erdreistet, ist er eine Posaune, die mit unbarmherziger Strenge ihm sein Urtheil in die Ohren bläst. —

Ihr Alle aber, die ihr Musik mit Vergnügen hört, denen Musikaufführungen mehr als Zerstreuungen sind, leset dieses Buch damit ihr höheres Bewusstsein für das Wesen derselben Kunst erhaltet, welche Euch bisher so oft in unbestimmte erhebende Bebung gesetzt hat.

Als Anhang an diese Besprechung wollen wir noch einzelne Citate, solche, die sich auf brennende Fragen unserer Zeit beziehen, oder die an und für sich als neu und werthvoll uns entgegentreten, anführen.

Von der Behandlung, Spielweise des Pianos sagt er: das Arpeggio in seinen mannigfaltigsten Gestaltungen vom Eintönigen zum Vollgriffigen, vom zartesten Gesäusel bis zum Donnersturme des Instrumentes — — ist Grundstoff dieser neuen Schule geworden. — Allein zweierlei ist hierbei schwer zu vermeiden. Das Arpeggio — ist ewig derselbe Akkord, und es müssen sich die Melodien demgemäss breit und ruhig auslegen damit jenes Raum finde. — Das Andere ist die Unmöglichkeit mit dieser Darstellungsweise das dramatische Wesen der Polyphonie zu vereinen.

Von Beethovens 9. Symphonie sagt er: Er, der seines Lebens reinste vollste Kraft der Instrumentenwelt

gegeben und in ihr, sie zum bestimmten Geistgehalt emporbebend, seine eigenste Aufgabe gelöst: er bietet noch einmal die Macht seines eigentlichen Reiches auf zu den kühnsten, gewaltigsten und freiesten Gebahren. Und all das mystisch-mythische Leben jener nicht-menschlichen Stimmen drängt nur unwiderstehlicher zum Menschenwort hin. — —

Anderen Orts sagt er: Formeller Zwang besteht nur für den, der der Form nicht mächtig, dem Kundigen ist jede Form nur vernunftnothwendiger Ausdruck für irgend eine Reihe geistiger Kundgebungen.

In der Kunst ist Sinn und Einheit. Folglich kann die Kunstlehre nicht Abrichtung irgend einer einseitigen Geistbethätigung sein.

Sie muss Erziehung sein, muss den ganzen Menschen fassen und erziehen, d. h. emporziehen aus dem Stande des Ungenügens zu dem Standpunkte, der für künstlerisches Leben und Wirken genügend ist. Sie muss noch in einem andern Sinne Erziehung sein. Zwar gibt es eine Kunst und ein Kunstgesetz für Alle. Allein die letzte Ausgestaltung empfängt jede Kunstthat doch in der Persönlichkeit aus deren eigenstem Leben und augenblicklichem Zustand sie electrisch hervorspringt. Der Geist der Kunst ist universell, wie die Menschheit; jede seiner Bethätigungen ist streng individuell. Folglich muss abermals die Kunstlehre sich an das Individuum wenden, sie muss diese bestimmte Person mit treuer Bewahrung ihrer Eigenthümlichkeit heranziehen und erziehen für die Kunst.

Vernimm! Fühle! Erkenne! Begreife! das ist die naturgemässe Stufenfolge für jeden Werdenden, wie wir sie für die Kunst selber erkannt haben. Ich füge das letzte Wort hinzu: Beherrsche und Schaffe! Kunst auf dem Gipfel ihres Daseins ist That. Wissen von ihr befriedigt nicht, Fühlen genügt nicht, es muss im Werden geschaut, mitgefühlt, aus eigner Kraft und eignem Leben hervorgerufen werden.

Ueberliessen wir uns unserm Vergnügen, so könnten wir gar nicht zu Ende kommen mit Anführung von Citaten, die auch ausserhalb ihres Zusammenhanges einen dauernden Werth besitzen. Das Buch ist voll lebender Wahrheit.

Ferdinand Hiller hat in die kölnische Zeitung (Feuilleton) eine ausserordentlich geistvolle Besprechung dieses Werkes einrücken lassen; wir empfehlen sie um so mehr der Lectüre, als sie in vielen Punkten von dieser hier abweicht. Nur aus der Reibung entsteht Wärme und endlich Licht. — Aus dem Kampfe aber erhebt sich die gereinigte Wahrheit, die ewige Siegerin. — *1.*

Aus Dresden.

Soiree musicale,

gegeben von Julius Schulhoff.

Donnerstag den 12. April.

Es bot diese Soirée unter Anderm die für eine einstige Naturgeschichte der Virtuosen höchst bemerkenswerthe Thatsache, dass Herr Schulhoff über zwei Stunden lang allein, durch flüchtige Pausen unterbrochen, sich an das Pianoforte bannte, mit Ausnahme der Gesangbegleitung nur schwierigste Concertstücke executirte und die Vorzüglichkeit seiner Leistungen trotz dieser übermässigen Aufgabe für den bisher gebräuchlichen Virtuosenorganismus bis zum Schluss unverändert blieb. Die Erwägung, eine wie grosse technische Beherrschung des Instruments, wie viel Aufwand an physischer Ausdauer und noch mehr an geistiger Spannkraft und Elasticität, an musikalischer Sicherheit und Uebersicht zu so genialer Ausführung gehört, sollte auf den virtuosen Drang unsrer Zeit wie eine Warnungstafel wirken und beachtet werden. Allerdings aber würde irren, wer getröstet und vertrauungsvoll seine gestählten Knochen und Nerven dabei als Haupthilfsmittel betrachten wollte; dies liegt vielmehr in der Anregung des künstlerischen Geistes, in der Begeisterung und der Productionsfülle der Phantasie, und wer diese Kräfte nie mächtig in sich empfunden hat, der möge sich nicht weiter mit einer höheren und virtuosen Ausführung in der Musik einlassen.

Das Quartett von Mendelssohn in H-moll, womit der Concertgeber, unterstützt von Herrn Concertmeister Schubert und den Herren Kammermusikern F. A. Kummer und Göhring, die Soirée begann, möchte in dem Clavierpart das brillanteste und schwierigste unter den existirenden Quartetten sein. Geistreich und interessant componirt, steht doch die zu erschöpfende Durcharbeitung nicht im richtigen Verhältniss zur Bedeutung der Gedanken, und die etüdenhaft figurirte Bravour der Pianofortestimme strömt namentlich in den beiden letzten Sätzen mit einer Rastlosigkeit dahin, die dem Spieler wie den Hörern keine Ruhe, keine Erquickung durch Gegensätze der Empfindung gestattet. Um so mehr hatte der Erstere Gelegenheit, durch Virtuosität, Schwung und Feuer der Ausführung zu glänzen, und um so be-

wunderungswürdiger bei ungemeiner Rapidität und Energie der Tempi. Einen durch edle Auffassung, künstlerische Begeistigung und vollendetes Zusammenspiel meisterhaften Vortrag fand Beethoven's grosse A-dur-Sonate mit Violoncello, die eine so frische gedankenreiche und warme Frühlingspoesie in sich fasst. Geniale Tonwerke tragen für die Ausführenden bei einer voll gelingenden Wiedergestaltung eine eigene Dankeskraft in sich: das Bewusstsein, mit dem schaffenden Geiste in solchem Moment in innigster Ideenverbindung, ich möchte sagen, auf „Du und Du" gestanden zu haben, erhebt und macht zufrieden mit sich selbst. Doch sei hier noch besonders des sehr schönen Spiels von Herrn Kummer gedacht, mit dem Bedauern, dass die Oeffentlichkeit in diesem Winter dessen Leistungen entbehrte.

Ueber Herrn Schulhoff's Spiel, namentlich auch in Bezug auf seine Compositionen und über den Werth und Reiz der letztern habe ich mich bereits bei dem ersten diesjährigen Concert des Virtuosen möglichst charakteristisch auszusprechen versucht, und kann darauf verweisen. Zu allen erwähnten Eigenschaften eines Pianisten und Künstlers ersten Ranges besitzt Herr Schulhoff noch die, sein Spiel von jedem forcirten, krankhaft speculativen und charlatanistischem Wesen fern zu halten. Seine Compositionen und sein Beispiel als Pianist haben wesentlich dazu beigetragen, dem Clavierspiele wieder eine natürlichere, geschmackvollere und auf Wohlklang beruhende Behandlung zu geben, ohne Sucht nach raffinirten Effecten, doch selbstständigen Geist, Noblesse, gefällige Anmuth und künstlerischen Ausdruck nicht zu vernachlässigen und die Wirkung dieses Zieles durch die Leichtigkeit und Anspruchslosigkeit zu erhöhen, mit der es vom Virtuosen selbst erreicht wird.

Fräulein von Coniar bereicherte, vereint mit den Herren Schubert, Kummer und Schulhoff den musikalischen Genuss durch den mit grossem Beifall aufgenommenen Vortrag zweier der so originellen und reizend von Beethoven bearbeiteten schottischen Lieder und einer französisch-eleganten und dramatisch gefärbten Romanze „La barque légère" von G. Meyerbeer.

Das sehr stark besuchte Concert war allerdings etwas zu lang, da aber ein sehr warm sich steigernder Beifall den Ausführenden entgegen kam, und ein so ausserordentlicher Herrn Schulhoff, dass ihm dadurch noch das Opfer einer Wiederholung der Mazurka „Souvenir de Kieff" und die Zugabe seines „Galopp" zuerkannt wurde, so schien für die schlimmere Eigenschaft „langweilig" der Beweis zu fehlen. Von den sechs Piecen eigner Composition, die Herr Schulhoff spielte, gewannen ausser den genannten besonders enthusiastischen Beifall: „Grande Marche", „Dans les Montagnes", „Sérénade espagnole". — Die beiden von Herrn Rönisch gebauten Flügel, welche der Concertgeber spielte, zeichneten sich durch Klarheit, Egalität und ausgiebige Kraft des Tons aus. C. Banck.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Jean Weber, Mazurka de Salon pour Piano.
— Un rêve de bonheur, Polka de Concert. Jedes $7^1/_2$ Sgr. — Offenbach. J. André.

Nicht jedes Genre der Musik hat seine Berechtigung, wenn wir als leitendes Princip für alle die Pflichten und Zwecke, welchen sie dienen darf, annehmen: sie soll erfreuen und veredeln, — wir dürfen aber deshalb auf kein Genre trotz seiner grossen Popularität hochmüthig hinabsehen und es nebenbei liegen lassen. Gute Tänze erzeugen Heiterkeit, fordern zum kecken Gebrauch der bewegungslustigen Glieder auf, entfernen bange und trübe Gedanken, — für das Leben ist also diese Art der Musik gewiss nicht unwichtig; wir behaupten aber auch, dass sie selbst für die Musik in höherem Sinne nicht umsonst ist. Sehen wir natürlich von den Leuten ab, die sich Tänze einpauken, um mit ihnen gelegentlich Dienste leisten zu können, so finden wir bei allen Kindern und den erwachsenen Leuten, die ein offenes, zufriedenes, nicht gerade himmelstürmerisches Element haben, grossen Gefallen an Tänzen, an ihnen stärkt sich der Sinn für symmetrische Melodien, für scharfen Rhythmus. Man thut also jedenfalls Unrecht, wenn man Musik-Lernenden in der Periode, wo sie den tieferen musikalischen Gedanken noch nicht gewachsen sind, Tänze in die Hand gibt.

Bei diesen beiden recht entsprechenden Stücken muss man nur darauf aufmerksam machen, dass die Mazurka de Salon nicht für den musikalischen, sondern den tanzenden Salon bestimmt und dass die Polka de Concert wahrscheinlich nur aus Caprice „de Concert" getauft worden ist, wogegen wir nichts zu sagen haben, denn Tänze wie Schiffe werden ja nach Belieben benamst.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Prüfungs-Concert der Rheinischen Musikschule.

Im grossen Casino-Saale am 24. April.

Programm.

Erster Theil. 1) Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart. — 2) Zwei Lieder, componirt von C Barry von Cambridge, vorgetragen von Fräulein Ida Dannemann aus Elberfeld. — 3) Quartettsatz von Mozart für Piano, Violine, Viola, Violoncell, vorgetragen von Gerhard Trier aus Urbach, F. Bach, W. Schanseil und Herrn Reimers. — 4) Cavatine aus Tell, von Rossini, gesungen von Frl. Christine Sausset aus Cöln. — 5) Andante und Menuett aus einem Streich-Quartett, componirt von Wilhelm Schauseil aus Düsseldorf. — 6) Zwei Lieder, componirt und vorgetragen von

Frl. Hermine Mann aus Luxemburg. — 7) Capriccio für Pianoforte von Mendelssohn, vorgetragen von Wilhelm Schauseil. — 8) „Der Blumen Rache", Gedicht von Freiligrath, declamirt von Fräulein Sausset. — 9) Concertsatz für die Violine von de Beriot, vorgetragen von Nestor Hagen aus Bonn.

Zweiter Theil. 1) Frauenchor (Morgengebet) aus der Vestalin von Spontini, gesungen von den Fräulein Dannemann, Marschalk, Pels-Leusden, Garthe, Mann, Sausset, Schmitz, Küppec. — 2) Zwei Lieder (von Reinthaler und Schubert), gesungen von Frl. Garthe aus Cöln. — 3) a. Scherzo von Trier, b. Impromptu von Schauseil, vorgetragen von demselben. — 4) Andante-Rondeau von Mozart, für Piano und Violine, vorgetragen von Frl. Garthe u. Oscar Jöckel aus Schweidnitz in Schlesien. — 5) Terzett aus Elias, von Mendelssohn, gesungen von den Frl. Sausset, Garthe und Pels-Leusden. — 6) Arie aus dem befreiten Jerusalem, von Righini, gesungen von Frl. Dannemann. — 7) Rondeau Capriccioso, von Mendelssohn, für Piano und Orchester, vorgetragen von Wilhelm Weingärtner aus Cöln. — 8) Cavatine aus der Favorite, von Donizetti, gesungen von Frl. Pels-Leusden aus Duisburg. — 9) Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps, für Violine, vorgetragen von F. Bach aus Bonn.

Die Ouverture, in welcher unter Leitung des Herrn Pixis die Geigen und Bratschen nur Schüler der Musikschule spielten, die andern Stimmen jedoch von Mitgliedern des Orchesters ausgeführt wurden, ging ganz vortrefflich. — Frl. Dannemann ist in Besitz einer höchst klaren und umfangreichen Stimme, die dem musikalischen Ohr wohlthut; ihre Tonbildung ist lobenswerth und präzis und wenn auch der Vortrag in so jugendlichem Alter noch nicht im Stande sein kann, materiell zu imponiren, so war doch jener sympathische Charakter, welcher freilich erst im Herzen zündet, wenn er vom Geiste beseelt wird, in erfreulichem Grad wahrzunehmen. — Die Lieder des Herrn Barry sind einfach, aber tief empfunden und zeugen von einem erfreulichen Talente. — Sowohl in der Cavatine aus Tell, als auch in der Declamation des Gedichtes zeigte Fräulein Sausset, dass sie binnen der kurzen Zeit ihres Besuches der Anstalt, sehr überraschende Fortschritte gemacht, die eine sehr schöne Zukunft hoffen lassen. — Das Andante und Menuett des Herrn Schauseil erinnert zu sehr an Mozart; auch im Impromptu war nicht genug Originalität, um dieselbe als gelungen bezeichnen zu können. Wenn nun die Beweise von Compositionstalent nicht zu imponiren vermochten, so wusste Herr Schauseil als Pianist unsere Anerkennung in einem hohen Grade abzugewinnen. Sein Spiel ist brillant, der Anschlag elegant und was ihm noch an Ruhe in der Ausführung fehlt, wird die Zukunft bringen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass dieser junge Mann sich binnen kurzer Zeit Alles das anzueignen im Stande ist, um sagen zu können, auch er gibt den herrlichsten Beweis von der Tüchtigkeit der Rheinischen Musikschule. — Frl. Mann sang ihre beiden hübschen Lieder mit Empfindung; ihre Aussprache des r ist unangenehm, da dasselbe viel zu scharf hervortritt. — In dem Vortrag des Concertsatzes von de Beriot zeigte sich Herr Hagen als einen vielversprechenden Geiger; in seinem Spiel herrschte Klarheit und Wärme. Auch in Bezug auf Technik waren ganz ausserordentliche Fortschritte seit vorigem Jahre nicht zu verkennen — Frl. Garthe ist eine sehr begabte junge Dame, welche im Vortrag der beiden Lieder und in dem Andante-Rondeau von Mozart einen wahren Kunstgenuss bereitete. Das Violinspiel des kleinen Oscar Jöckel verdient ebenfalls gelobt zu werden. — Das Scherzo von Trier, von demselben sehr correct vorgetragen, ist eine recht hübsche Composition, die mit Recht grossen Beifall fand. — Herr Weingärtner spielte das Rondo Capriccioso von Mendelssohn in sehr erfreulicher Weise; es war das erste Mal, dass wir denselben hörten und müssen gestehen, dass der schöne und kräftige Anschlag so wie der klare Vortrag, welcher wahres Verständniss bekundete, uns lebhaft überraschte. Frl. Pels-Leusden war an jenem Abend nicht gut disponirt und vermochte ihre herrlichen Mittel nicht vollständig zur Geltung zu bringen. — Der Vortrag der Fantaisie-Caprice durch Herrn Bach muss als die beste Leistung des ganzen Abends bezeichnet werden. Die elegante Bogenführung, reine Intonation, ruhige und sichere Ueberwindung technischer Schwierigkeiten sind Vorzüge, welche Herr Bach sich bereits in hohem Grad anzueignen gewusst und die ihm einst einen sehr ehrenvollen Rang in der Künstlerwelt sichern, wenn er auch für die Folge den bisherigen Eifer in der Ausbildung seines schönen Talentes zeigt. — Die Ensemblestücke wurden mit grossem Fleisse zu Gehör gebracht. — In dem Frauenchor von Rossini sangen Frl. Dannemann die Partie der Julie und Fräulein Marschalk die der Ober-Priesterin sehr brav. — Das Terzett aus Elias verdient eine ganz besondere Belobung, da es in einer vorzüglichen Art und Weise vorgetragen wurde, die namentlich in Bezug auf reiner Intonation nichts zu wünschen übrig liess.

Bonn. Die Herren Carl Reinecke, Otto von Königslöw und Chr. Reimers verherrlichten die letzte Soirée für Kammermusik durch ihr wahrhaft meisterhaftes Spiel.

△ **Düsseldorf.** Das diesjährige Niederrheinische Musikfest verspricht, nach den getroffenen Vorbereitungen zu urtheilen, eins der glänzendsten zu werden, die wohl seit ihrem Entstehen, gefeiert wurden. Im Jahre 1818 fand unter Burgmüller's Leitung dahier das erste Statt und zwar mit der Aufführung zweier Werke von Haydn, der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten". Das 33ste Begehen dieser grossartigen Feste, die neben allen andern stets den ersten Rang behaupteten, bringt uns wieder die „Schöpfung" das ewig junge herrliche Tongewebe ächt deutscher Musik. Damals waren die Ansprüche für massenhafte Aufführung nicht so gross, die Kräfte fehlten auch in der That; jetzt führt jede grössere Stadt am Rheine derartige Werke selbstständig mit bedeutenderen Kräften auf, als es damals im Vereine mit den Schwesterstädten möglich war. In diesem Jahre scheint die Fülle und musikalische Stärke beim Chor und Orchester Alles übertreffen zu wollen, was bisher bei unsern Pfingsfesten da gewesen. Das Comité hat dem Vernehmen nach eine bedeutende Vergrösserung des Orchesters vorgenommen, obgleich das bisherige in der Tonhalle schon ein gigantisches genannt werden durfte, es soll dabei namentlich der besseren Akustik Rechnung getragen werden, so dass die Mitwirkenden mehr stufenweise erhöht werden und so die Kraft Einzelner ungehindert zur Geltung kommt. Als fest engagirt hören wir nun vor Allen die Jenny Lind nennen sowie ihr Gemahl Herr Otto Goldschmidt am 3 Juni ein Beethoven'sches Concert vortragen wird. Dann hören wir als sicher Mitwirkende die Damen Hartmann und Pels-Leusden nennen, sowie die Herren Mitterwurzer aus Dresden und Schneider aus Leipzig die Bass- und Tenor-Solis übernommen haben, beide sehr tüchtige Künstler. Herr Ander war wegen zu hoher Honorar-Forderung nicht zu gewinnen, wie denn überhaupt die Pfingstfeste wegen diesem Punkte in Zukunft

in Frage gestellt werden, wenn nicht Künstler ersten Ranges lediglich der Kunst zu Liebe ein so herrliches Unternehmen unterstützen. Wir können es daher nicht hoch genug anschlagen, dass Frau Jenny Lind, von diesem echt künstlerischen Geiste beseelt, es dem Comite möglich gemacht hat, das diesjährige Musikfest abzuhalten. Von Künstlern, die im Orchester ihren ehrenvollen Platz einnehmen werden, hören wir Folgende nennen: David als Führer der 1 Violinen, Pixis, v. Königslöw, v. Wasielewski, Gulomy, Seiss, Becker, Gleichauf, ferner an den anderen Instrumenten Weber, Derkum, Reimers, Grützmacher, Grimm, Siedentopf, Brener, Brassier u. s. w. Alle werden den unvergesslichen Hartmann vermissen, der so manches Fest durch sein grosses Talent unterstützte. — Als Zierden des Festes sind die Koryphäen der Tonkunst eingeladen und steht die Anwesenheit folgender Meister sicher zu erwarten: Spohr, Marschner, Meyerbeer, Niels W. Gade, Liszt, Lindpaintner, Rietz, Hauptmann, Fetis, Sterndal-Bennett, u. A. m. — Wie Sie sehen ist es dem Fest-Comite diesmal Alles Ernstes darum zu thun, das Ganze zu einem recht erfreulichen Resultate zu führen. Die umsichtige Leitung des Dirigenten Herrn Ferdinand Hiller macht es dem Comite in seinen Vorbereitungen in vielen Dingen leicht und angenehm und dürfen wir Allen ein recht frohes und in jeder Hinsicht schönes Musikfest versprechen, wenn — — es in der Natur ein heiterer Frühling und unter den Menschen Friede sein wird. Das gebe Gott und so möge es denn nahen „Pfingsten, das liebliche Fest“ *16.*

Paris. Die grosse Industrie-Ausstellung soll nicht nur den Kaufleuten und Fabrikanten eine Quelle zukünftiger Reichthümer werden, sondern auch dazu bestimmt sein, den Virtuosen viel Geld einzubringen. Die Industrie-Ausstellung verlängert die musikalische Saison so bedeutend, dass kein Ende derselben abzusehen ist. — In frühern Jahren bildeten die geistlichen Concerte der stillen Woche und der Schluss der italienischen Oper den Schluss der Saison; jetzt ist dieses ganz anders geworden. Die italienische Oper, welche sich seit mehreren Wochen in London befindet, soll binnen Kurzem wieder hieher zurückkehren und was die Concerte anbelangt, so scheinen sich die Virtuosen Europa's hier Rendez-vous gegeben zu haben. Was nur singen und spielen kann, will in diesem Sommer hier öffentlich auftreten — Wenn diese Leute irgendwie gute Einnahmen zu machen glauben, so irren sie sich gewaltig. denn der bei weitem grösste Theil der Fremden, wird sich nicht die Zeit nehmen, Concerte zu besuchen, sondern die wenigen Stunden, die der Kunst überhaupt geweiht werden, ausschliesslich dem Theater zuwenden. Die Directoren bemühen sich mit ungewöhnlichem Eifer den Theatern eine mächtige Anziehungskraft zu verleihen, und sie werden ganz gewiss reichlichst belohnt. Verdi's neueste Oper „Die sizilianische Vesper“ wird in den ersten Tagen kommenden Monates zur Aufführung gelangen. Im lyrischen Theater wird eine neue Oper von Halevy ihre Wirkung nicht verfehlen und Auber's „Ehernes Pferd“ mit einem neuen Akte versehen und brillant ausgestattet, soll der komischen Oper zahlreiche Besucher zuführen. Die grosse Oper hat nicht nöthig, sich nach neuen Werken umzusehen, da sie deren im Laufe des letzten Winters in hinreichender Anzahl zur Aufführung und mehr als jemals im Stande ist, ein reiches Repertoir aufzustellen. — Herr Director Fetis hat Paris bereits verlassen, da ihm seine Stelle in Brüssel keine längere Abwesenheit gestattete Durch seine beiden interessanten historischen Concerte bereitete derselbe allen wahren Kunstfreunden einen eben so seltenen als hohen Genuss. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Herr Fetis auch für die Folge ähnliche Concerte hier arrangiren wird, da er in jeder Beziehung Ursache hat, mit der ihm gewordenen Anerkennung zufrieden zu sein. Auch von mehreren Hauptstädten der Provinz wurden ihm Anträge gemacht, doch konnte er denselben nicht genügen. — Der einst so gefeierte Duprez scheint nicht mit dem Ruhme zufrieden zu sein, den er sich als Sänger erworben, sondern neue Lorbeeren erndten zu wollen, da er jetzt als Opern-Componist auftritt. In der letzten Woche hörten wir in einem Concerte mehrere Fragmente seiner Oper „Samson“, die einen glänzenden Beweis seines Compositions-Talentes geben. Dem Vernehmen nach soll der Samson im Herbst zur Aufführung kommen u es wird sich dann zeigen, ob unser Urtheil seine allgemeine Bestätigung findet Hector Berlioz hat eine neue grosse Composition vor einigen Wochen vollendet; es ist dies ein Te Deum für drei Chöre, in welchem die Orchester-Begleitung mit der Orgel und der Harfe in ganz eigenthümlicher Weise abwechselt. Am Vorabend der Industrie-Ausstellung wird dieses Te Deum in einem grossen Concerte zum ersten Mal von 900 Personen aufgeführt. — Der bekannte Violoncellist Offenbach ist Erfinder einer neuen Art von Concerten, indem er ein „Concert comique“ ankündigt, in welchem nur Piecen komischen Charakters vorkommen. So wird eine derselben, welche den vielversprechenden Titel „Dekameron, oder die Azur-Grotte“ führt, von 10 Damen erzählt und theilweise gesungen. Jedenfalls wird sich ein sehr zahlreiches Publikum einfinden, da hier Jeder auf Erfolg rechnen kann, wenn er im Stande ist, etwas Neues in gehöriger Art und Weise zu bieten.

— Die drei Vorstellungen des Propheten mit Mad. Stoltz als Fides haben 26,993 fr. 48 c. eingebracht.

— Rossini wird in den ersten Tagen des nächsten Monates hier eintreffen; er wäre schon längst hier, wenn sein Bedienter nicht unter Wegs am Typhus gestorben und der ängstliche Meister nicht gefürchtet von dieser fatalen Krankheit angesteckt zu sein.

London. Die Anwesenheit des französischen Kaiserpaares hat mehrere Hofconcerte hervorgerufen und den Sängern Italiens Gelegenheit gegeben sich zu produciren. Von den Deutschen war nur Formes unter den Mitwirkenden und erndtete mit ersteren grossen Beifall. — In der italienischen Oper kam Beethovens Fidelio auf Befehl der Königin zur Aufführung; die Musical World stellt darüber folgende Betrachtung an: es ist eine eigenthümliche Geschichte, dass eine englische Königin, vermählt mit einem Sachsen-Gothaer, eine preussische (?) Oper befiehlt, welche in einem italienischen Theater vor einem französischen Kaiser und einer spanischen Kaiserin, durch grösstentheils österreichische Sänger aufgeführt wird. — Jenny Ney, welche zum ersten Mal hier auftrat, vermochte nicht so durchzudringen, wie man erwartet hatte, da ihr ein ausgezeichneter Ruf vorausging Wir können jedoch behaupten, dass die Leonore eine Partie ist, in welcher diese Künstlerin sehr hohe Erwartungen zu befriedigen im Stande ist, und wenn dies an jenem Abend nicht geschehen, so ist der Grund darin zu finden, dass das Publikum den Leistungen der Sänger überhaupt wenig Aufmerksamkeit schenkte u. sich mehr an der

Anwesenheit der hohen Personen erfreute. Die Herren Tamberlik (Florestan) und Formes (Rocco) wurden bei ihrem Erscheinen mit Beifall empfangen. —

— Richard Wagner macht seine zahlreichen Gegner immer zahmer; sein hohes Talent als Dirigent kann von Niemanden bestritten werden; wir wollen keineswegs die Behauptung aufstellen dass derselbe der Beste genannt zu werden verdient, aber auch nicht verhehlen, dass wir in den Concerten der Philharmonischen Gesellschaft niemals bessere Aufführungen klassischer Werke gehört. — In dem nächsten Concert der Neuen Philharmonischen Gesellschaft wird die Neunte Symphonie von Beethoven vollständig zur Aufführung kommen.

Zelter schrieb im Jahre 1808 an Göthe: Mit Bewunderung und Schrecken sieht man Irrlichter und Blutstreifen am Horizonte des Parnasses. Talente von der grössten Bedeutung wie Cherubini, Beethoven und M. entwenden Hercules Keule, — um Fliegen zu klatschen; erst muss man erstaunen und nachher gleich darauf die Achsel zucken über den Aufwand von Talent, Lappalien wichtig und hohe Mittel gemein zu machen. Ja, ich möchte verzweifeln, wenn mir einfällt, dass die neue Musik verloren gehen muss, wenn eine Kunst aus der Musik werden soll. Keine Kunst kann einen wohlthätigern Einfluss gewähren, die so frech und formlos im unendlichen Raume umherirrt, wie die neuere Musik, welche ihre geheimsten, ihre höchsten Reize vom Ganzen abgesondert dem allgemeinen Pöbel zur öffentlichen Schau entblösst, wie ein anatomisches Cabinet, oder eine Anekdoten-Sammlung von Liebes-Geheimnissen, um die gemeine Neugierde zu übersättigen. Man mag gegen die Tonkünstler der früheren Jahrhunderte einwenden, was man will (denn wer hat nicht dazu zu lernen?) — sie haben sie die Kunst weggeworfen, das innere Heiligthum Preis gegeben; wäre auf ihrem Grunde fortgebaut worden, wir könnten eine Kunst haben und wären ganz andere Leute als wir uns halten müssen.

Rundschau.

Jenny Goldschmidt-Lind gab in Amsterdam 15 Concerte, welche ihr, abzüglich der sehr bedeutenden Tageskosten 15000 Gulden einbrachten.

Der Neger Ira Aldridge spielte in Haag, Rotterdam, Amsterdam, Leyden, Utrecht und Harlem und machte gute Einnahmen.

Tichatscheck gastirte in Danzig und hat sich namentlich als Tannhäuser ein Denkmal gesetzt, welches der Erinnerung so bald nicht entschwinden wird.

Die deutsche Oper in New-Orleans wurde im März mit Flotow's Martha eröffnet.

Herr Mitterwurzer aus Dresden setzt sein Gastspiel in Leipzig mit grossem Beifall fort

Der Geiger Bazzini beabsichtigte in Leipzig ein Concert zu geben, dasselbe ist jedoch nicht zu Stande gekommen.

Die Musik zu Dr. Conards Astraea, componirt von Hermann Zopff in Berlin, für Chor, Solo und Orchester wurde bis jetzt in folgenden Städten aufgeführt: Berlin, durch die Opern-Akademie; Stettin, zweimal durch die Liedertafel; Königsberg, durch die Sing-Akademie. Die norddeutschen Zeitungen berichten aus allen drei Orten von sehr beifälliger Aufnahme.

Meyerbeer's Nordstern wurde in Amsterdam bereit 20 Mal gegeben. Frau von Marra und der Baritonist Roberti gefallen dort ausserordentlich.

Die Leiche der Henriette Sontag ist in Hamburg angekommen und wurde bereits nach Dresden befördert.

Die Opern-Gesellschaft des Herrn Röder (früher hier in Cöln) gibt in Strassburg Vorstellungen.

In New-York beabsichtigt man eine Virtuosensteuer der Art einzuführen, dass jeder fremde Künstler, welcher dort Concerte gibt, 400 Dollars zahlen muss.

Richard Wagner erhält für jedes Concert der Philharmonischen Gesellschaft, welches er dirigirt ein Honorar von 210 Thlr.

Frl. Anna Zerr gastirte mit grossem Beifall in Mainz als Isabella im Robert der Teufel.

Der Vater des, die neue Welt bereisenden Violin-Virtuosen Michael Hauser, ist dieser Tage in Wien im 72. Lebensjahre gestorben. Hauser's Vater war seiner Zeit ein guter Violinspieler und stand durch mehrere Jahre in näherer Beziehungen zu Beethoven, bei welchem er oft Quartette spielte.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 18. **Cöln, den 5. Mai 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

W. A. Mozart. Sonate (1stes Allegro) für Orgel oder Pianoforte mit Begleitung von 2 Violinen und Bass. — Preis 20 Sgr. — Offenbach bei Joh. André. —

Auf dem Titel lesen wir ausserdem noch, dass diese Sonate — erstes Allegro — wie sie getauft worden, im Jahre 1780 componirt worden ist. Was nämlich den Titel anbelangt, so wissen wir eigentlich nicht was die Herausgeber damit gemeint haben: — eine Sonate besteht doch aus mehreren Sätzen, hat etwa irgendwo vermerkt gestanden, dass die andern Sätze, welche mit diesem ein integrirendes Ganze bildeten auch existirt haben; oder nimmt man sich bloss die Freiheit ein aufgefundenes Stück in Allegroform, deshalb gleich Sonate, erstes Allegro zu taufen. Wir glauben vielmehr hierin ein Gelegenheitsstück zu erkennen, das wahrscheinlich zur Füllung irgend einer musikalischen Aufführung für die genannten vorhandenen Instrumente von Mozart schnell hingeworfen worden ist. Es ist fliessend und so vollendet wie Alles von Mozart ist aber durchaus nicht von so hervorragendem Werthe, dass wir uns freuen dürften ein besseres Werk entdeckt zu sehen.

Rob. Eitner. Drei Stücke für das Pianoforte — op. 2 — Breslau. F. E. C. Leuckart — Preis 20 Sgr.

Die drei Stücke — welche dem Königlich Preuss. Kapellmeister Herrn W. Taubert zugeeignet worden — nennen sich „Lieder ohne Worte" das dritte Nocturno, und machen gleich dem Verfasser einen tiefen Bückling vor der Muse des Herrn W. Taubert. Alles weich, süss klingend, angenehm kitzelnd ohne Inhalt und Charakter. Die Melodien lassen sich so schmiegend an, hauchen inneres Gefühl — und doch ist Nichts dahinter, das ganze Bild schwindet hin, wie ein Nichts und lässt auch Nichts als Leere zurück. — Das freilich genügt Vielen, sind ja doch Damen, deren Auge so weich beseelt ist, die sich stets angenehm halten, deren Lippen süsse Worte zu lispeln scheinen — ohne je einen vernünftigen Gedanken herausbefördert zu haben — gewöhnlich auch die gefeiertsten Schönheiten. Das Weiche Inhaltslose, welches Alle verstehen, weil in ihnen beinahe Nichts zu verstehen ist, gefällt allgemein; während das Feste, Gedankenreiche von der beschränkten Masse, die es nicht begreifen kann, gemeinhin das „Begeifern" ertragen muss. — Drum also ihr „drei Stücke" glückliche Fahrt, wenn ich auch meine Freundschaft auch nicht mit auf den Weg gebe, so werdet ihr deren genug auf der Landstrasse finden.

Hugo Ullrich. Fünf Lieder für eine tiefere weibliche Stimme — op. 8 — Preis 25 Ngr.
— *Drei Lieder* für Tenor — op: 10 — 20 Sgr. Breslau F. E. C. Leuckart.

Herr Ullrich tritt uns in diesen Liederheften als ein Componist entgegen, der im Ganzen wohlklingend selten aber charakteristisch zu schreiben weiss. Das Lied aber steht nicht mehr auf dem Standpunkte, auf dem es sich eigentlich nur um Melodien für ansprechende Gedichte d. h. in demselben Versmaass und eben so lang handelt, sondern macht höhere Ansprüche an die Wahrheit des Ausdrucks. Die Harmonien, die Behandlung der Begleitung, selbst der Gebrauch von Nebenstimmen müssen im Einklang mit der poetischen Bedeutung des Stoffes hierzu ihr Theil beitragen. Das gelingt Herrn Ullrich aber nur in seltenen Fällen, so auch hier nur in „der Volksweise" aus dem ersten Heft und in „Auf der Wacht" aus dem zweiten Heft. Alle andern können wir dagegen höchstens fliessende Melodien nennen. Bei solchen Anforderungen an die Güte eines

Liedes leuchtet es ganz von selbst ein, dass ein gutes Lied nur bei einem guten Gedichte denkbar ist; wo der Gedanke mangelhaft ist, kann natürlich die Musik auch nur mangelhaftes bieten, trotz aller schönen Melodien, Phrasen und eclatanter Harmonie, Uebergänge. Dieser Vorwurf trifft „So schmerzlich zuckt's" aus dem ersten Heft und „O frage nicht" von Prutz aus dem zweiten Heft. Die Stimmung jenes Liedes ist kränkelnd und unwahr:

So schmerzlich zuckts um deine Lippen
Du bist so blass, o sag' es mir
Am Wermuthsbecher lass mit dir
Mein Lieb mich nippen.

Im zweiten Verse, lässt sie ihr Lieb ohne Neid in seiner Freude bei Seite stehen und im dritten soll er sein Herz mit ihr theilen, wenn er leidet. Die wahre Liebe spielt nicht romantisches Verstecken mit einander und kommt anderseits auch nicht auf die Idee, dem Geliebten nur im Schmerz nahe zu stehen. Liebe macht stark und thatenmächtig, entfernt alles Schwebende, Gestaltlose. Es ist ein Unglück dass ein Mensch, der an seinem Charakter bankerott geworden ist, so viel Geist besass alle seine Schwächen und Blamagen in flitternde Liedergewandung einzukleiden — denn jetzt reiten eine Unmasse schwächlicher Helden und Heldinnen auf diesem Unthier herum, das durch reichen Schmuck dem Pegasus ähnlich gemacht worden ist. — Das andere „o frage nicht" ist nun geradezu Unsinn, ein Liebender stösst sein Lieb unter einer Masse blühender Redensarten, eigentlich aber doch um Nichts und wider Nichts von sich, so dass man schliesslich auf die Vermuthung kommt, er ist steckbrieflich verfolgt, und muss sich abseits drücken und macht jetzt noch eine lange Sauce darum. — Ob Goethe's „An den Mond" aus dem ersten Heft in den Mund eines Mädchens hineinpasse, wollen wir dahingestellt sein lassen.

Schliesslich müssen wir dem Verfasser noch einen musikalischen Vorwurf machen, der darin besteht, dass er bei melodischen Phrasen die wahre harmonische Begleitung nicht herausfühlt; oder in gesuchter Weise reichhaltiger zu machen sucht. Wir wollen nur das auffälligste Beispiel hier anführen, es findet sich in dem ersten Liede des Op. 10 vom Takt 10 an, die drei folgenden Takte nämlich liegen alle ganz gemüthlich auf der Dominante zu a-dur, wobei man statt des fis im 11. Takte gis oder e zu schreiben hat, weil jedermann herausfühlt, dass es nur der untergelegten Harmonien halber in die Melodie eingeflickt ist. Auch achtet der Verfasser zu wenig darauf, dass es nur ausnahmsweise gut geheissen werden kann, wenn die Melodie-Noten der guten Takttheile in den unterliegenden Akkorden gar nicht einmal enthalten sind — das ist einmal schwer zu singen und klingt nicht genug aliàs ist falsch.

Wir weisen übrigens zum Schluss noch einmal auf die „Volksweise": sie ist zwar durchaus kein Volkslied das zum ersten fliessend melodiös sein muss, sondern im Gegentheil etwas aphoristisch gehalten; ist aber voll tiefer Stimmung und characteristischen Werths.

Das 8. und 10. Werk eines Künstlers, wie Hugo Ullrich dürfte aber nicht so viel Spreu neben so wenig Korn zu Markte bringen — Gut und Wenig ist besser, als Viel und Schlecht. —

Julius Otto. Drei leichte Rondos für das Pianoforte zu 4 Händen. op. 106. Breslau, Leuckart. 1. und 2. Heft 15 Sgr. — 3. Heft 1 Thlr.

Der Verfasser hat sich bei den Erwachsenen schon einen Namen gemacht, jetzt da in der Musik ja so Viele sich auf die Zukunft beziehen, will er sich schon einen Namen für die Zukunft bei der heranwachsenden Generation erwerben. Jedenfalls ist er den sichern Weg gegangen.

Diese Rondos, kleine fassliche Charakterstücke, sind der Reihe nach „Auf zur Gondel", „Komm hasche mich" „Auf zum Tanz" genannt, und zeichnen sich durchweg durch Lebendigkeit und Frische aus; dass sie wie viele unter den 106 Werken welche J. Otto bis jetzt herausgegeben hat, etwas weichlich, und eigentlich trotz Veränderung der Rhythmen und der Caesuren arm an wirklichen breiten Contrasten sind, liess sich erwarten. Jedenfalls aber werden sie eine Lücke unserer musikalischen Literatur ausfüllen und die Clavierlehrer werden sich freuen gefällige, 4händige Stücke gefunden zu haben, an denen ihre Zöglinge mit Vergnügen Takt lernen, ohne zu den Arrangements von Opernmusik gehen zu müssen, welche stets von der rechten Bahn abführen. Arrangements grosser Finales namentlich verhalten sich zu der beabsichtigten Wirklichkeit so, wie die Theatergarderobe, wo alle Charaktermasken ohne weiteren Unterschied an den Pflöcken die Wände entlang aufgehängt sind, zu dem pomphaften Aufzug auf den Brettern wo dieselben Masken paradiren.

Otto hat die Gabe, das gewöhnliche Leben wiederzugeben, schade, dass er es nicht Etwas idealisirt, sondern gerade nur abklatscht. Wie verhalten sich seine Bilder und Scenen — in dem Kinderfest und hier — zu den Kinderscenen und all den kleinen Skizzen in den

Album's für die Jugend von Robert Schumann. Wie anders ist hier Alles voller Lebenskraft und scharfer Zeichnung! —

J. H. Stuckenschmidt. 4 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte Begleitung — op. 5 — Pr. 17½ Sgr. — *4 Lieder* für eine tiefe Stimme mit Pianoforte Begleitung — op. 6 — Pr. 17½ Sgr. Breslau. F. E. C. Leuckart.

Der Verfasser tritt uns mindestens als ein Mann entgegen, der geschmackvolle Lieder zu wählen weiss, wogegen leider Viele fehlen. Die Einen sagen, der Text ist Nebensache und vergessen ganz, dass man heute darin doch rationeller geworden ist und sich nicht damit abfüttern lässt, dass die Worte nur zur Erleichterung des Singens sonst aber zum Scherz, zum Unsinn da sind; die Andern dagegen haben den rechten Richter dafür nicht in sich und erkennen nicht das Unschöne und Unlogische heraus; sondern beruhigen sich dabei gewisse Erfordernisse der Componirbarkeit bei einem solchen Dinge herausgespürt zu haben. Jene sollten sich fern halten von Vocalcompositionen, diese dagegen werden sich wohl von der reinen Instrumentalmusik fern halten müssen, weil es sich schwerlich annehmen lässt, dass ein und derselbe Mensch nach einer Seite hin so stiefmütterlich und nach der andern so glänzend dotirt sein sollte. Diese Ansicht erfreut sich einer grossen Opposition; nur zu oft hört man gebildete Leute, selbst Musiker aussprechen: grosse Musiker könnten sein oder seien gar gewesen: — confuse Leute ohne sonstige geistige Bedeutung. Das ist jedoch nicht möglich und wir machen uns anheischig bei jedem Beispiele, das man uns anführe — denn wir wissen keine, — das Gegentheil zu beweisen. Dergleichen Musiker können wohl die Formen, den Melodienbau, Wechsel passender Rhytmen etc. etc. allmälig sich handwerksmässig aneignen, niemals aber werden sie im Stande sein ein wirkliches Kunstwerk zu schaffen, dazu gehört nicht nur Erlerntes, sondern Unlernbares „Geist und Charakter". —

In dem ersten Hefte ist das erste Lied „die Nachtigallen" von Eichendorff das bedeutendste. Eichendorff hat ein ausserordentlich feines Gefühl für alle die kleinen Umstände, welche unsere Stimmungen hervorbringen und beherrschen: wie verschieden rührt uns die Nacht, bald grossartig, bald schauerlich, dann wild, aber auch lau und mild, während wir an uns dieselben geblieben sind. Die Gründe dafür liegen also nicht an uns — denn von den Fällen der Erregung, in welchen wir so kräftig in eine bestimmte Richtung des Fühlens hineingetrieben sind, dass die ganze Umgebung uns diese Farbe zu tragen scheint abstrahiren wir — sondern an die Verschiedenheit der Phänomene der Natur. In dieser Beziehung aber ist Eichendorff unerreichbar. „Und die Wolken, die reisen, und das Land ist so blass und die Nacht wandert leise durch den Wald übers Gras." Welche Ruhe liegt hier in der Unruhe einer stäten Bewegung, wie knüpft sich unser Sinn an dieses Nachtstück, dem mit fester Hand die nebelhaftesten Umrisse gegeben sind. Stuckenschmidt ist mit grossem Glück auf diese Worte eingegangen, die Töne malen wahrhaft alle Gedanken, im Spiegel des Gemüthes aufgefangen, so wahr und richtig ab. — In der „Seelenwanderung" (Nr. 2 op. 5) und dem Volkslied (Nr. 3 op. 6) schlägt der Verfasser den Ton des Volksliedes in einer Weise an die wir nicht gut heissen können. Leute wie Flotow, Balfe, Proch haben das Volksmässige zum Plebsmässigen gemacht. Das Volk fühlt tief und wahr eher herb als süss unter Zuckergenuss und flach schmeichelnd. Wenn man aber bei Melodien, die an und für sich schon so widerlich sinnlich immer die grössten Intervallen- Sexten, Octav und Nonen-Sprünge in Ueberzahl enthalten, gar noch wie in dem Volkslied — Atletzter Takt — Portamentos im F machen soll, dann hört der Gesang auf und es tritt an dessen Stelle ein sentimentales Winseln und Grunzen. — Nr. 3 (op. 5) ist vollständig fehl geschossen, der Verfasser gibt uns statt des deutschen Liedes zu „des Müllers Blumen" das wir von Fr. Schubert so gut im Andenken haben, eine französische Romanze mit einer Art Tuttischluss. — Nr. 4 dagegen ist ein recht respectabeles Lied, das anständig genug ist um auch in guter Gesellschaft erscheinen zu können.

Im op. 6 ist das erste und das letzte Lied: „Siehst du das Meer" von Em. Geibel und „Ich will von dir, was keine Zeit zerstöret." von Hoffmann von Fallersleben die gelungensten; in jenem liegt zwar etwas hohler Pathos und wenn man Geibel näher kennt d. h. nur aus seinen Werken, so verzweifelt man selbst bei den Worten:

Doch schweigend blutet in verborgener Brust
Mein dunkles Herz,

noch nicht vollständig an seinem Wiederaufkommen; dafür aber ist das zweite ein schönes gemüthliches Lied, das in den deutschen Herzen überall seinen Nachhall finden wird. In Nr. 2 dagegen dem herrlichen Liede Freiligraths: „Ruhe in der Geliebten," ist der Verfasser nicht consequent geblieben, die musikalischen Sätze sind etwas aneinandergehängt und entbehren deshalb der fliessenden Einheit, welche bei so kleinen Sachen, als Lieder es immer sind nicht fehlen darf. —

Moritz Schön. Der Sonntagsgeiger. Eine Sammlung nationeller und scherzhafter Musikstücke für 2 Violinen. — 2tes Heft. — Breslau F. E. C. Leuckart. — Preis 15 Sgr.

Wir bezeichnen die Absicht welche der Verfasser hatte, und die jedenfalls nur darauf hingeht, schwache Violinspieler in ihren Musestunden zu erfreuen, am Besten durch die Aufzählung der Titel, welche diese kleinen 6 Stücke führen. Es sind ein Bojarentanz, eine Polonaise, ein Andante (Zigeuner-Schnurrant) ein Allegretto, Rondino und auch ein Potpourri, das wirklich wie Papageno ein Kleid von 1000 Flicken trägt. Die Musik ist lustig und keck. Die beiden auffälligsten Stücke: der Bojarentanz und der Zigeunertanz haben auch den slavischen Nationalton sehr gut getroffen. Die Stücke sind sowohl in dem Cursus des Lehrunterrichtes für eine gewisse nicht allzuhohe Stufe zu empfehlen, als auch frisch und leicht genug um Geschäftsleute zu amusiren, die hintenher ein Bischen fideln wollen. — *1.*

Hundert ausgewählte Volkslieder alter und neuer Zeit für Schule, Haus und Leben. Gesammelt und herausgegeben von Joh. Meier. Schaffhausen bei Brodtmann. Preis 6 Sgr.

Wir wünschen mit dem Herausgeber, dass diese Sammlung von Volksliedern, die gewiss mit Recht ausgewählte genannt werden dürfen, in der Hand der Lehrer und Schüler dazu dienen möge, fade und nichtssagende Lieder zu verdrängen, und unter dem Volke einen freien, fröhlichen Lebensgesang zu befördern, so dass dies Büchlein, wie alle wahren Lehrmittel, nicht blos ein Schul- sondern auch ein Volksbüchlein werde. *4.*

Berliner Brief.

22. April 1855.

An der königlichen Oper haben die Ferien einiger bedeutender Sänger bereits begonnen; so trat vor einem halbjährigen Sommerurlaub Johanna Wagner zum letzten Male in der Rolle des Tancred auf u. feierte in derselben einen bedeutenden Triumph. Trotz der in der That erdrückenden Temperatur war das Opernhaus bis auf den letzten Platz gefüllt und der Beifall ein für solche Hitze sehr lebhafter. Die geniale Auffassung der Wagner macht gerade den Tancred zu einer ihrer schönsten Blüthen. Hat sie auch die fast unübersteiglichen Schwierigkeiten und Hindernisse, welche italienische, zumal Rossinische Musik fast allen deutschen Sängern schon wegen der Verschiedenheit des Charakters und Temperaments bietet, nicht ganz überwunden, Hindernisse wie sie grade in der Partie des Tancred sehr auffallend hervortreten, allen Anforderungen der modernen, italienischen Schule, besonders in Aeusserlichkeiten z. B. der Coloratur nicht genügt und dieselben einer oft eigenthümlichen auch baroquen Behandlung unterworfen, so verschwinden doch im Allgemeinen solche Einzelheiten vor dem wirklich imponirenden Eindruck des Ganzen. Der Heldenmuth Tancreds, seine Liebe zum Vaterlande und zu Amenaide, das aufflammende Gefühl der Leidenschaft des Jünglings und die rasche Entschlossenheit des ritterlichen Geistes, Alles aber, wir müssen es nun schon in solcher Gestalt mit ächt italienisch-lockerm Geschmacke hinnehmen, delicat und süss romantisch gewürzt und zubereitet, mit einer Romantik, die sich in einen, für Italien eigentlich oft zu blassblauen Himmel verliert, und den menschlichen Boden unter ihren Füssen, kurz specifisch verhimmelt, — alle diese Eigenschaften vereinigen sich zu einem, soweit es eben hier überhaupt sich thun lässt, recht harmonischen Ganzen, welches in Spiel und Gesang so vollkommen übereinstimmt, als sie letztern, in Hinsicht auf die eigenthümliche Ausbildung ihres Organs, in der Gewalt hat, und immer trotz alledem zur Begeisterung hinreissen wird. Man empfing Frl. Wagner stürmisch, rief sie nach dem ersten Akt, nach dem Duett im dritten Akt zwei Mal bei offener Scene und am Schlusse unter einem Regen von Blumen und Kränzen. Selten erschien diese Aeusserung des Beifalls unmittelbarer und wünschen wir nur, dass sie von ihrer Urlaubsreise nicht wiederum zu angestrengt, durch ununterbrochene Reisen und Gastrollen, zurückkehren möge.

Den bedeutendsten Erfolg in der Oper hatte vorher, wie ich schon in meinem vorigen Briefe beregt, Roger. Er bleibt eine für das deutsche Publikum zu eigenthümliche Erscheinung, voller Vorzüge und Mängel, und obgleich letzere grade solcher Art sind, dass sie uns Deutschen eigentlich am Ersten in die Augen fallen mussten, so kann auch hier wiederum ich nicht umhin, die Bemerkung zu machen und auszusprechen, dass fast alle nämlichen Beurtheiler, welche halsstarrig sich abmühen, an französischen Werken auch nicht ein gutes Haar zu lassen, in fast lächerlicher Anbetung sowohl der Rachel als Rogers ordentlich wetteifernd verhimmeln, und nur erst recht spät einsehen, dass beide zwar allerdings viele ungemein bedeutsame Qualitäten mitbringen, ohne aber von auffallenden Mängeln frei zu sein. Und unter solche müssen wir bei Beiden zu starkes Auftragen der Affecte, wenn auch seltener rechnen. Dass, wenn man einmal in so hohem Grade und mit solcher Leichtigkeit, wie Roger, Liebling des Publikums geworden ist, die leichtgläubigen Deutschen grade dann am leichtgläubigsten sind, wenn ihnen nur recht keck imponirt wird, zeigt sich grade bei seinem Auftreten immer und immer wieder. Allerdings kann dies auch nur ein so begabter Künstler mit wahrem Erfolge, und imponirend müsste erst sein Auftreten gewesen sein, wäre er zugleich im Vollbesitz seiner schönen, nunmehr aber durch das markirt Heroische und affectirt Effectvolle seines Gesanges zerquetschten Mittel. Seine Höhe besonders zeigt grosse Schwächen, nur verdeckt durch frappante Würfe, sein Falsett, meist auf dem Vocal u, hat uns nie munden wollen.

Viel Anziehendes bot die zeitweise Wiederbelebung der Euryanthe. Obgleich Weber in diesem Werke am Grössten, Edelsten und Tiefsten, so hat dasselbe dennoch im deutschen Vaterlande nie die feste Stätte gewonnen, wie sie sein Freischütz, Preziosa und die deutschen Lieder, selbst wie Oberon. Grosse Schuld liegt von vornherein an der Dichterin des Buches, welches sehr matt in der Handlung ist, oder solche doch nur selten besitzt, überhaupt

zu wenig dramatisch ist. Die handelnden Personen können nicht interessiren; der Wendepunkt des Ganzen, die Spitze und Katastrophe ist unklar und ungenügend. Ehe Weber an die Composition ging, wurde ihm schon von manchem Freunde das Schicksal der Oper aus solchem Texte prophezeit und er noch rechtzeitig gewarnt. Leider wurde er aber, während es in einem Berliner Kreise vorgelesen wurde, selbst durch Autoritäten, wenn ich nicht irre, z. B. durch Fouque und Tieck in dieser Wahl bestärkt. Man begeisterte sich, und war mehr als eine so weiche, empfängliche Natur, wie Weber, für die süss-melodisch fliessenden Reime, für die oft überaus duftige lyrische Poesie, zumal für die damals noch angebetete ritterliche Romantik, von deren Schilderung und Staffage man sich das Meiste versprach. Man vergass dabei ganz oben beregte Mängel, übersah wiederum, dass eine in der Lyrik glückliche Dichterin noch lange keinem Drama gewachsen sei. Zu bekannt ist es, wie der Wiener Witz über den Titel herfiel, wie derselbe zur damaligen Zeit, wo es noch keine Eisenbahnen und Telegraphen gab, sondern erst schwerfällige Posten, die auf zum Theil mangelhaften Wagen, wöchentlich höchstens dreimal, dem damaligen Bedürfniss für Communication hinreichend Genüge thaten von Wien nach Berlin, wo Weber den zweiten Versuch mit ihrer Aufführung machte, der Oper gleich einem Verhängniss auf Flügeln nacheilte, und obgleich dieselbe hier doch wenigstens einen, dem Componisten geltenden, succès d'estime erreichte, Weber höchst misstrauisch die Gratulationen hiesiger Freunde aufnahm, ja durch dieselben sich bis zu Thränen verletzt fühlte; und doch verliert man sich in keiner Zeit leichter als in der neuesten wieder in ebenso träumerisches Schwelgen und lässt der Vergangenheit grosse Warnungen unbeachtet, ja kennt sie kaum. Weber hatte diese Oper mit grosser Sorgfalt gearbeitet, um wie er sagte auch den Gelehrten etwas zu bieten, er nahm wiederholte Anläufe zur Polyphonie, zu tiefster Charakterschilderung. Nichts wurde mehr übersehen, als grade dies ehrenwerthe Aufstreben. Beethoven selbst sprach sich ziemlich lieblos darüber aus und wusste Weber nur den Rath zu geben, die Oper gleich seinem Fidelio, um ein Drittheil zu kürzen. Dennoch erscheint sie nur gleich jenem auf dem Repertoir, wenn sich eine heroische Sängerin, wie die Schröder oder Wagner aus besonderer Neigung, oft aus derselben Neigung wie etwa für Romeo oder Lucrezia etc., derselben bemächtigt. Die diesmalige Aufführung durch die Damen Wagner und Köster, die Herren Formes und Krause befriedigte sehr. Einzelnheiten misslangen wiederholt, störten aber nicht dauernd, so dass die Darstellung sehr lebhaft aufgenommen wurde.

Von Concerten einige Worte über die Pianisten Alsleben, Golde und Papendick, sowie über eine Matinée von Emilie Mayer, in welcher dieselbe 2 ihrer Quartette durch die Herren Arnstein etc. zu Gehör brachte. Das erstere der ausgeführten Quartette (B-dur) ist schon eine ältere Arbeit der Componistin, es besticht durch natürliche fliessende Schreibart, fein-melodische Behandlung, besonders im Adagio, welches heutzutage so selten gelingt, Leichtigkeit und Anmuth ihrer Scherzo's. Das zweite Quartett ist in grösserem Style angelegt und bekundet entschiedenen Fortschritt. Schon der erste Satz fesselt die Theilnahme anhaltend, ohne dass der Eindruck der folgenden gegen diesen zurückfällt. Der sehr geschätzte Violinvirtuose Arnstein, der Berlin leider verlässt ohne hier in einem Concerte ersten Ranges aufgetreten zu sein, während er in Wien mit Liszt zusammen vor dem Kaiser mit glücklichem Erfolge spielte, trug viel zur gelungenen Ausführung bei. Die H-moll-Symphonie von E. Mayer führte der Musikdirector Liebig zweimal hintereinander auf.

In Dr. Alsleben, welchen wir viermal in eigenen oder fremden Matinéen hörten, lernten wir einen denkenden, sinnigen Musiker kennen, der mit einer destinaten, eleganten Behandlung des Pianos Tiefe der Auffassung, überhaupt Verständniss nicht nur neuerer Componisten, sondern auch Beethovens verbindet. Am vortheilhaftesten erschien uns sein Vortrag Beethoven'scher Sonaten mit Violine, besondere Vorliebe scheint er Chopin zu widmen, ob stets zu seinem Vortheil, lassen wir dahingestellt. Chopin ist für das Publikum nur in manchen Piecen zugänglich z. B. in dem zartmelodischen Notturne in Es, welches Alsleben mit ungemeiner Gracie zu behandeln wusste. Dieses Notturne hörten wir nebst mehreren Etuden Chopin's vorher bereits kurz nach einander mehrere Male von andern Pianisten, ohne in gleichem Grade wie bei Alsleben zum Verständniss so zart-capricieuser Compositionen gelangen zu können. Auch von seiner Gesangbegleitung und der dabei befolgten, in den Tuttis oft zu grossen, Discretion könnte mancher dieser Herren etwas lernen.

Die Geschwister Papendiek gaben noch ein grosses Concert im königlichen Schauspielhaussaale, diesmal mit Orchester und zwar der Capelle des Concertmeister Rudersdorff, welche die betreffenden Piecen über Erwarten sorgfältig einstudirt hatte und wenn man den Maassstab für grosse Concerte durch die Rücksicht modificirt, welche uns die traurigen Verhältnisse unter welchen die Kapellen unserer öffentlichen Orte ihre Existenz fristen, und die wie ein bleiernes Gewicht wegen Mangel an Proben an der künstlerischen Ausführung jeder Leistung hängen, auferlegen, so ist es Pflicht, für obige Darstellung besondere Anerkennung zu zollen. Der junge Papendick spielte mit Orchester das Mendelssohn'sche D-moll-Concert und befriedigte für sein Alter im Vergleich zu früheren Leistungen bedeutend mehr. Wirklich brillant wusste er bereits die überaus schwierige Fantasie über Sonnambula von Liszt wiederzugeben. Seine Schwester gewann die meiste Anerkennung durch ebenfalls viel sorgfältigeren Vortrag von Alvars'schen Harfencompositionen. Das auf der Harfe schwierige Flageolett bedarf grosser Sicherheit. Durch Nichts wird das Publikum bei jungen Künstlern, welche als solche betrachtet zu werden wünschen, mehr gefesselt, als wenn jene Sicherheit getragen wird durch Bescheidenheit und anspruchslose Zurückhaltung. Frl. Cohn sang in diesem Concerte nicht ohne Befangenheit, doch hat ihr Vortrag viel Anmuthiges, nicht minder ihre Stimme, sobald dieselbe nicht forcirt wird. Leichtere Arien scheinen ihr mehr zuzusagen als Lieder, doch bleibt sie auch bei diesen eine stets gerngehörte Sängerin, deren Vortrag viel Studium und Schule verräth. —

Zu den beliebten Pianisten, besonders im modernen Genre, gehört jedenfalls Adolf Golde, welcher auch als Componist in demselben glücklich und geschätzt ist. Derselbe gab ebenfalls ein Concert und wusste durch liebenswürdige, sinnige Behandlung des Instrumentes auf das Publikum einen im Allgemeinen recht günstigen Eindruck zu machen. 32.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Aus Weimar schreibt man über ein Concert von Raff: Ein vielseitig und gründlich gebildeter, reich begabter und rastlos strebender Künstler, Joachim Raff, der seit einer Reihe von Jahren hier lebt, und während dieser Zeit durch Aufführung seiner Oper „König Alfred", seiner Musik zu dem Trauerspiel „Bernhard von Weimar", mehrerer Ouvertüren, eines Te Deum, verschiedener Werke für Kammermusik etc. sein schöpferisches Talent auf die mannichfachste Weise rühmlichst bewährt hat, brachte am 20. April in einem Concert im Hoftheater, abermals eine Reihe grösserer Compositionen (sämmtlich Manuscript) unter eigener Direction zur Aufführung. Vor allem ist hier die grosse „Symphonie" in 5 Sätzen zu nennen, ein instrumentales Werk von so ungewöhnlichen Dimensionen und so kunstvollem Bau, wie die neuere Kunst nur wenige aufzuweisen hat. Die thematische Bearbeitung ist hier vortrefflich. Es folgte „Traumkönig und sein Lieb", Gedicht von Geibel, für eine Singstimme mit Orchester, gesungen von Frl. Emilie Genast; ein wahres Feenmährchen, aber nur vorwiegend elegischer Stimmung. Als Concertstück gibt diese Scene zugleich vielfache Gelegenheit, die Stimmmittel der Sängerin zu entfalten und ihr Talent für den lyrischen und dramatischen Gesang im vortheilhaftesten Licht zu zeigen — Den Schluss machte der 121 Psalm, für zwei Solostimmen, Chor und Orchester. Den ersten und dritten Satz bilden zwei Chöre, die durch ein Sopran-Duett verbunden werden. Gewaltige Massenwirkungen, schöne Abrundung in den Formen, brillante Behandlung des Orchesters, sind die Vorzüge auch dieses Werkes, obgleich wir hier eine rein kirchliche und religiöse Stimmung vermissen, welche zu Gunsten einer mehr festlichen, graziösen Auffassung zurücktritt. — Die Aufführung des Ganzen war eine treffliche. Herr J. Raff wurde auch nach jedem seiner Werke gerufen. *Signale.*

Hamburg. Mit „Don Juan" begannen, unter Lachner's Direction, die Gastvorstellungen im Stadttheater am 15. April. Don Juan sang Hr Kindermann, Leporello Hr. Schott, Comthur Dr. Schmidt, Donna Anna Frl. Tietjens, Elvira Frau Maximilian, Zerline Frl Limbach, Masetto Hr. Becker, Oktavio Hr. Wachtel. Als am Schluss des 1. Akts sämmtliche Künstler gerufen wurden, benutzte der Regisseur Rosenschön die Gelegenheit, eine Apotheose des unsterblichen Tondichters zu improvisiren; man sah die Büste Mozarts, um die sich das gesammte Personal schaarte, welche Donna Anna und Elvira mit einem Lorbeer bekränzten. Am Schluss wurden sämmtliche Darsteller und der Unternehmer Hr. Sachse gerufen, der auch an der Hand des Regisseurs erschien. Am 18. d. fand die 2. Gastvorstellung „der Prophet" statt, besetzt durch Hrn Tichatscheck (Johann von Leyden), Mad. Behrend-Brand (Fides), Frl Tietjens (Bertha), Hr. Kindermann (Oberthal), die Hrn. Kaps, Becker und Tomascek (Wiedertäufer). Das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt und der Beifall ein enthusiastischer. Die folgenden Opern sind: Halevy's Jüdin, Wagner's Tannhäuser und Donizetti's Lucrezia Borgia.

London. Als Beethovens Fidelio in voriger Woche aufgeführt wurde, ohne Aufmerksamkeit erlangen zu können, glaubte man das Publikum zu sehr mit der Anwesenheit so hoher Gäste beschäftigt; eine Wiederholung der Oper bewies, dass das hiesige Publikum im allgemeinen noch nicht im Stande ist, dieses Meisterwerk zu würdigen, denn nicht eine einzige Nummer vermochte warm zu machen. Jenny Ney wurde fast gar nicht und von den übrigen Mitwirkenden Niemand applaudirt. Es ist wahrscheinlich dass Fidelio in dieser Saison nicht wieder gegeben wird, vorgestern sollte er abermals sein, aber man gab den „Graf Ory" v. Rossini, weil die Königin diesen Wunsch ausgedrückt. Fanny Cerrito tanzt wieder bewunderungswürdig; wir sahen dieselbe schon vor 10 Jahren, aber wir dürfen wohl sagen, sie ist reizender als früher. Die Sacred Harmonic Society führte binnen kurzer Zeit Mendelssohn's Elias und Händel's Israel in Egypten in grossartiger Weise auf. Die Damen Novello und Rudersdorff und Dolby, sowie die Herren Lockey, Sims Reeves und Formes sangen ganz vortrefflich; das ungemein zahlreich versammelte Publikum hörte mit wahrer Andacht zu, liess sich jedoch durch dieselbe nicht abhalten reichlichen Beifall zu spenden. Nächste Woche wird von derselben Gesellschaft das Requiem von Mozart und Mendelssohn's Lobgesang zur Aufführung gebracht — Die Harmonic Union unter Leitung von Molique beschloss die Reihe ihrer diesjährigen Concerte mit der Aufführung von Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und dessen Walpurgisnacht. Londons Musikfreunde können nicht genug Musik von Mendelssohn zu hören bekommen! An demselben Abend hörten wir das Violoncell-Concert von Molique von Herrn Piatti mit grosser Meisterschaft gespielt. Das fashionableste Publikum Londons ist jetzt unbedingt in den Concerten der Musikalischen Union zu finden und es gereicht den Mitgliedern derselben zum grössten Lobe, dass man dort nur klassische Musik in klassischer Weise vorgetragen hört — Das Programm des letzten Concerts bestand aus folgenden Nummern: Quartett in B (Nr. 78) von Haydn, Trio in Ddur von Beethoven und Quintett in Gmoll von Mozart, welche die Herren Ernst, Cooper, Goffrie, Piatti und Pauer meisterhaft spielten.

(Göthe und Beethoven) Im Sommer des Jahres 1811 traf Göthe mit Beethoven in Töplitz zusammen und schrieb über denselben an Zelter: Sein Talent hat mich in Erstaunen gesetzt; allein er ist leider eine ganz ungebändigte Persönlichkeit, die zwar nicht gar Unrecht hat wenn sie die Welt detestabel findet, aber sie freilich dadurch weder für sich noch für andere genussreicher macht. Sehr zu entschuldigen ist er hingegen und sehr zu bedauern, da ihn sein Gehör verlässt, das vielleicht dem musikalischen Theil seines Wesens weniger als dem geselligen schadet. Er der ohnehin lakonischer Natur ist, wird es nun doppelt durch diesen Mangel.

(Die Sängerin Crüvelli.) Sie hat vor einiger Zeit durch ihre Flucht von Paris besonders von sich reden gemacht, aber durch ihr Wiederauftreten alle Gegner zum Schweigen gebracht. Ist sie eine so grosse Künstlerinn? Ein Unparteiischer sagt: sie ist keine grosse Künstlerin, fast möchte ich sagen, sie ist überhaupt keine Künstlerin. Sie hat keine dramatische Leidenschaft, und sie sucht sich über ihre Aufgabe in den verschiedenen Rollen nicht genug Rechenschaft zu geben.

Fast scheint es uns, als ob ihr der Beifall, und nicht die Kunst das höchste Ziel seien, und weil sie beifällige Aufnahme hier fin-

det, ist sie befriedigt und glaubt fertig zu sein. Es fehlt ihr der künstlerische Fleiss, jener begeisternde Funke, der den Künstler entzünden muss, soll er wirklich grosse Schöpfung schaffen und soll der Zuhörer wirklich Feuer fangen. Die Crûvelli überrascht durch ihre imposante Gestalt und durch ihre wunderbare Stimme, aber ist man über diese Ueberraschung hinaus, wendet man sich an die dramatische Künstlerin, so fällt uns der Mangel an Harmonie zwischen Gesang, Methode und der dargestellten Rolle auf, und selbst ihrer Gestalt fehlt jene Elasticität, jene Beweglichkeit, ohne die der Ausdruck hochtragischer Momente steif und monoton wird. Ihre schönen Züge bleiben starr, und nur die feurigen Augen, die hin und her rennen, wie ein Tiger im Käfige, verleihen dem Gesicht etwas mehr Leben. Ihr Gesang ist Bravour und Sophie Crûvelli hat Fertigkeit und Mittel genug gewöhnliche Kunststücke zu machen, aber wirkt nur in wenigen glücklichen Momenten ergreifend, und auch da will es bedünken, dass diese Wirkung eine eingelernte sei, es ist nicht jenes innerliche Strömen begeisternden Feuers, das die Künstlerin bezeichnet. Die Natur hat viel für diese Sängerin gethan, und es ist Schade, dass sie selber so wenig für sich thut. Die Crûvelli müsste zwei Jahre bei der Schröder-Devrient in die Schule gehen, dann könnten ihre dramatischen Leistungen ihren schönen Naturgaben angemessen werden. Wird sie es aber begreifen, dass der Blumenregen ein'ger enthusiastischen Narren noch keine Einlasskarte in den Tempel der Kunst sei.

— *S* —

In der ersten diesjährigen Nummer des Morgenblattes sind mehrere musikalische Skizzen enthalten, welchen die Notiz folgenden Inhaltes beigefügt ist: Es ist wohl vielen Sachkundigen längst bewusst, dass die Melodien, welche Auber der Parisienne Delavignes als angebliches Eigenprodukt unterlegt hat, der Melodie des Deutschsoldatischen Gassenhauers: „Wie kommen die Soldaten in den Himmel?“ nicht etwa blass auffallend ähnelt, sondern geradezu identisch mit ihr ist.

Rundschau.

Frau Tuczeck-Herrenburg aus Berlin gab in Wien ein sehr besuchtes Concert; von den vorgetragenen Liedern gefiel von Dorn, „Das Mädchen an den Mond“ ganz besonders.

In Triest wurde eine Symphonie in drei Abtheilungen „Der Triumpf des Geisterthums oder die Auferstehung“ von F. C. Lickl im Teatro Grando aufgeführt. Das Ganze besteht aus 16 künstlich ineinander verschlungenen Instrumental-Tonstücken, von welchen mehrere auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mussten.

Meyerbeer wurde das Commandeur-Kreutz des Ordens von Sachsen-Coburg-Gotha verliehen.

Wilhelmine Clauss gab in ihrer Vaterstadt Prag zwei sehr besuchte Concerte und enthusiasmirte alle Zuhörer; auch wurde dieselbe vom Kaiser Ferdinand mit einer Einladung beehrt.

Heinrich Proch in Wien erhielt vom König von Hannover die grosse goldene Medaille für Künste und Wissenschaften.

Der Violinspieler Eller, welcher jetzt eine Reise durch das südliche Frankreich macht, empfing vom König von Portugal eine reich mit Diamanten gezierte Vorstecknadel, als Anerkennung für eine Höchstdemselben gewidmete Composition.

Fräulein Tietgens vom Hofoperntheater in Wien ist in Leipzig als Valentine and Martha aufgetreten und erfreute sich des reichsten Beifalls.

Rubinstein gab in Wien bereits vier Concerte und hatte im letzten ganz entschiedenen Erfolg, da er in demselben hauptsächlich fremde Compositionen vortrug.

In München gastirt Frl. Marie Cruvelli, die Schwester der Pariser Primadonna.

Schulhoff hat vom König von Sachsen einen kostbaren Brillantring erhalten.

Die Gläubiger des Kroll'schen Etablissements in Berlin haben die Anordnung getroffen, dass vom 15. Mai die Bühne wieder eröffnet, jedoch die Oper vom Repertoire ausgeschlossen werde.

Ein Zögling des Conservatoriums zu Mailand, Zaytz hat eine Oper componirt, die auf einem dortigen kleinen Theater von den Schülern derselben Anstalt aufgeführt werden soll.

In Neapel fand Verdi's Oper „La Traviata“ bei ihrer ersten Aufführung so wenig Beifall, dass man glaubte sie sei durchgefallen, hat sich aber nun die Gunst des Publikums in so hohem Grade erworben, dass bei jeder Vorstellung das Haus gefüllt ist.

Der Direktor der italienischen Oper in Paris will eine italienische und eine deutsche Operngesellschaft engagiren, welche während der grossen Ausstellung abwechselnd spielen sollen.

Das Oratorium „Jephta und seine Tochter“ von Carl Reinthaler wird in Elberfeld aufgeführt.

Marie Wieck hat eine Reise angetreten über Prag nach Wien, Triest, Venedig, Mailand, Genf und Paris.

Wieder haben wir ein neu erfundenes, in die Orgel- und Harmonika-Familie gehörendes Instrument, welches A. Hörbiger in Wien erfunden. Das Instrument ist hübsch, mit Scharfsinn combinirt — aber doch mehr oder weniger zwecklos, wie fast alle Brüder seiner Art.

Die Sängerin Lagrange reist von Paris nach New-York, wo sie ein äusserst brillantes Engagement auf 10 Monate abgeschlossen hat.

Neue Musikalien.

Im Verlage von

Breitkopf & Härtel

in Leipzig.

	Thlr.	Sgr.
Adler, V., Op. 7. La Capricieuse. Impromptu pour le Piano	—	15
— Op. 8. Danse hongroise pour le Piano	—	15
Eggeling, E., Erster Cursus im Klavierspiel für Erwachsene. Nach einer neuen Methode	—	20
— Neue Methode des Clavierspiels f. die früheste Jugend	1	20
Haydn, J., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe, in hohem Format. Nr. 26. A dur, Nr. 28. H moll, Nr. 29 C dur, Nr. 30 E dur, Nr. 31 F dur. . à	—	15
Nr. 27 E dur, Nr. 32 D dur, Nr. 33 A dur, Nr. 34 E dur à	—	10
— Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Neue Partitur-Ausgabe. Nr. 10. E moll, Nr. 12 Es dur Nr. 13 B dur . . . . à	1	—
— Symphonien für Orchester in Partitur. Neue Ausgabe Nr. 4. D dur	1	10
Symphonien für Orchester in Stimmen. Nr. 6. G dur	3	—
Heller, W., Op. 4. Walzer quasi Mazurka für das Pianoforte	—	10
— Op. 5. Tarantelle für das Pianoforte	—	15
Klengel, A. A. Canons et Fugues, dans tous les tons majeurs et mineurs, pour le Piano. Partie II	5	—
Potpourris für das Pianoforte über Themen beliebter Opern. Nr. 117. Verdi, Nabucodonosor	—	20
— 118. — Ernani	—	20
Pusch, A. M. de, Reminiscences de Lucrezia Borgia. Fantaisie pour le Piano.	—	15
Reinecke, C., Op. 47. Drei Sonatinen für das Pianoforte à 15 Ngr.	1	15
— Op. 46 Ouverture zu Hoffmann's Kindermärchen vom „Nussknacker und Mausekönig" für das Pianoforte zu 4 Händen	—	20
Rubinstein, A., Op. 19. Deuxième Sonate pour Piano et Violon. A moll	2	20
Schubert, Fr., Symphonie C dur für zwei Pianoforte arr. von C. Klindworth	3	15

Im Verlag von

M. Schloss in Cöln

erscheinen:

Graf G., Polka élégante sur des motifs de Tannhäuser pour Piano	Sgr.	7½
Hasenclever R., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte	„	20
Heller F., Elegante u. leichte Phantasie über das Lied: „O sieh' mich so lächelnd an" von G. Nicolai, für Pianoforte .	„	12½
Pawlowic W. S., La Bohémienne, Polka pour Piano	„	5

Im Verlage von

W. C. DE VLETTER in Rotterdam

ist neu erschienen und durch Herrn **C. F. Leede** in **Leipzig** zu beziehen:

	Ngr.
Eijken, J. A. van, Organist in Elberfeld, Fugen aus dem Wohltemperirten Clavier von Johann Sebastian Bach, in progressiver Ordnung für die Orgel eingerichtet und mit Angabe des Fingersatzes und der Pedalapplicatur, nebst Anweisung über den Gebrauch der Register, versehen. 2. Heft. .	20
Flügel, Gustav, Organist in Neuwied, Sechs Orgelstücke	13½
Ritter, A. G., Organist in Magdeburg, Sonate Nr. 3 für die Orgel	27
Weissenborn Ernst, K. Capellmeister in Cöln, Der Abschied. Für die Violine allein . . .	13½
— Op. 5. Empfindungen am Grabe Wielands. Elegie für Violine mit Bgl. des Pianoforte.	17
— Eine Nacht auf der See. Sturmgalopp für Pianoforte	12
— Die Sehnsüchtige. Polka-Mazurka für Pfte.	8½
— Freude und Frohsinn im Gebirge. Galopp für Pianoforte	13½
— Die Spröde. Polka für Pianoforte . . .	7
— Die Anspruchslose. Polka für Pianoforte .	7
— Cölner Damen-Polka-Mazurka für Pf. . .	7
— Marsch über das Lied: Blau Aügelein f. Pf.	7
— Marsch: Gruss an Rotterdam für Pf. . .	8½

Im Verlage von

M. Schloss in Cöln

erschien:

Gade, Niels W. Novelletten für Piano, Violine und Violoncelle, op. 29	Thlr.	2	5
Koch E. Wie schön bist du! Lied mit Pianoforte für Sopran oder Tenor .	„	—	7½
für Alt oder Bariton	„	—	7½
Michalek W. G. Mazurka für Piano op. 5	„	—	7½
Polka-Mazurka „ „ op. 7	„	—	10
2 Romances „ „ op. 9	„	—	15
Rêverie „ „ op. 10	„	—	10
Mazurka „ „ op. 11	„	—	10
2 Mélodies „ „ op. 12	„	—	7½

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 19. Cöln, den 12. Mai 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Zur Theorie der Musik.

Von

O. Kraushaar.

I.

Allgemeine Betrachtungen.

Bei dem aufmerksamen Anhören eines Musikstückes kann dem mit musikalischem Sinn begabten Hörer die grosse Verschiedenheit der theils mit, theils nach einander klingenden Töne nicht leicht entgehen. Auch wird er, so lange ihm das Tongebilde mit seinen einzelnen Theilen fasslich erscheint, so lange ihm die darin enthaltenen theils vor-, theils zurücktretenden Tongestalten, ungeachtet der mannichfachen Verschiedenheit der Bewegung und Gruppirung, gleichsam planmässig geordnet entgegentreten, der musikalischen Erscheinung seine Theilnahme zuwenden, wohl gar von derselben unwiderstehlich angezogen und ergriffen werden. Und wenn er zu Denen gehört, die nicht allein nach musikalischem Genuss, sondern auch nach kunstwissenschaftlicher Erkenntniss streben und daher von dem Bedürfniss getrieben werden, Das, was sich ihrer sinnlichen Wahrnehmung darbietet, auch begrifflich zu erfassen, so wird er, in Folge des ihn anziehenden oder ergreifenden musikalischen Eindrucks und sinnigen Nachdenkens über die Ursachen desselben, ohne Zweifel sehr bald zu der Ahnung gelangen, dass auf ähnliche Weise, wie in den bildenden Künsten durch das Auge, in der Musik durch das Ohr das Schöne sinnlich wahrzunehmen, im Gemüthe zu erfassen, mit Hülfe besonderer Kunstmittel nachzubilden, und, bei hinreichender natürlicher Begabung, von dem Hörer frei zu gestalten, somit aus sich selbst zu schaffen sei. Damit ist denn auch der Gedanke unmittelbar verknüpft, dass das Fassliche, Wohlthuende, Anziehende, als schön Empfundene in dem Tongebilde ebenso, wie alles sinnlich wahrnehmbare Schöne überhaupt (und also auch in den andern Künsten z. B. in der Malerei und Plastik), nur nach allgemeinen und höheren Gesetzen entstanden gedacht, und fort und fort entwickelt werden kann.

Von dem mächtigen Eindruck der Töne erfasst, und durchdrungen wird ohne Zweifel jeder, für Musik überhaupt empfängliche und mit hellem strebendem Geiste begabte Mensch, während er seiner Neigung folgt, das ihm durch die Tonkunst Gebotene mit Liebe hinzunehmen, auch das Bedürfniss fühlen, die allgemeinen Tongesetze wo möglich entweder selbst zu erforschen, oder doch wenigstens die bewährten Resultate der von Anderen im Tongebiete angestellten Forschungen, die von den ausgezeichnetsten musikalischen Geistern aller Zeiten aufgestellten Normen kennen zu lernen, nach welchen allein das Schöne fasslich und wohlthuend in Tönen dargestellt und die Erzeugnisse der Tonkunst wahrhaft gewürdigt werden können. Denn ohne die Kenntniss der allgemeinen und wichtigsten Tongesetze, die nur mühsam und allmählig erforscht werden konnten, ist für den nach wahrer Bildung und Erkenntniss strebenden Hörer die musikalische Auffassung eine unvollkommene.

Bei aller wissenschaftlichen und ästhetischen Bildung ist der Hörer, ohne die Kenntniss der Tongesetze, nicht im Stande, das als wahr und schön Empfundene auch als solches, und zwar nach allen Beziehungen, in den verschiedenen Formen des Tonsatzes zu erkennen; noch weniger vermag er, den fühlbaren Zusammenhang aller Theile des Tongebildes sich selbst und Anderen befriedigend zu erklären. Kennt er auch die Gesetze des Schönen, so ist ihm doch deren Anwendung auf die verschiedenen Tonsatzformen unbekannt; er vermag nicht diese Gesetze aus den bereits von dem Componisten aufgestellten Formen gründlich nachzuweisen, noch weniger sie selbst vollkommen bewusst und sicher auf Töne anzuwenden und somit das Schöne durch Töne zu versinnlichen. Dazu fehlt ihm zunächst der für die tiefere und umfassendere Betrachtung des Kunstwerkes

allein sichere Anhaltspunkt zwischen der Tonkunst und anderen Künsten, in welchen das Schöne auf ähnliche Weise erzeugt wird, und somit auch zwischen der Tonkunst und der Aussenwelt überhaupt.

Bei dem Beginne des Unternehmens, zur Kenntniss der Tongesetze zu gelangen, liegt nun für den strebsamen Hörer wohl nichts näher, als der Gedanke, eigne Forschungen in dieser Beziehung an dem Tongebilde, das ihn dazu anregt, anzustellen. Er wird zu dem Ende auf die nämliche Weise verfahren, auf welche man andere wissenschaftliche Erkenntniss gewonnen hat, und demgemäss etwa damit beginnen, die einzelnen Eindrücke, welche er durch das an ihm vorüber ziehende Tongebilde erhält, an sich zu prüfen, wo möglich mit denen, welche es auf Andere ausübt, zu vergleichen und bestrebt sein, die Ergebnisse aller dieser Wahrnehmungen, soweit dies geschehen kann, vor seinem Geiste zu ordnen und zur Grundlage wissenschaftlicher Betrachtungen zu machen.

Diese dürften wohl zunächst auf alles Das gerichtet sein, was sich in dem Tonprodukt nicht als Isolirtes zeigt, dagegen Alles ausschliessen, was mindestens scheinbar ausser aller, oder doch ausser einer näheren Beziehung zu Anderem steht, weil das wirklich Isolirte wo und wie es sich auch immer zeigen mag, im Grunde bekanntlich gar nicht erklärt werden kann.

So auch würde z. B. ein einziger Ton nur allgemein hin etwas mit dem Gehörsinn Wahrnehmbares, im Uebrigen aber gar nicht zu Bestimmendes sein, wenn es nicht auch Tönendes ausser ihm gäbe. Erst durch die Vergleichung des einen Tones mit den anderen Tönen kann das Verhältniss dieses einen, zuerst wahrgenommenen und näher zu bestimmenden Tones zu allen übrigen, ausser ihm noch wahrzunehmenden oder zu erzeugenden Tönen erkannt werden, und ebenso lässt sich nur durch den Vergleich des Tönenden mit dem, dem Tönenden Analogen, dem Schallenden — als dem hörbaren Nicht-Tönenden (im engern Wortsinne) — zu einem deutlichen Begriffe von dem Wesen des Tones im Allgemeinen gelangen. Dass man zum Zwecke musikalischer Erkenntniss sein Denken nur so weit auf das Nicht-Tönende erstrecken werde, als es mit dem Tönenden in stofflicher oder formeller Beziehung verwandte Eigenschaften zeigt, ist wohl ohne Weiteres einleuchtend. Uebriges wird der Gegenstand später näher erörtert werden.

Zum Tongebilde zurückkehrend, findet der forschende Hörer, dass gerade die Tongestalten, welche am häufigsten erscheinen, und bei ihrer Wiederkehr verschiedene Gegensätze zu andern bilden, folglich nicht isolirt stehen, als diejenigen zu betrachten sind, welche alles Uebrige im Tonwerke verursachen; und eben deshalb, weil sie allem Anderen, was durch sie verursacht und nach ihnen erzeugt ist, zum Anhalts- und Vergleichungspunkte dienen, wird er sie zunächst zum Gegenstande der Betrachtung wählen. Wie nahe oder fern übrigens auch das früher oder später Nacherzeugte dem Ursachlichen zu liegen scheint, doch wird sich der Hörer veranlasst sehen, auch hier einen Zusammenhang aller Theile des Tongebildes anzunehmen. Denn im andern Falle würden die einzelnen Gestalten dieses Gebildes wirklich isolirt, und daher bedeutungslos und unbegreiflich erscheinen, mithin keinen musikalischen Sinn geben.

Der vernünftigen Annahme eines solchen Zusammenhanges aller Theile gemäss strebt der wissbegierige Hörer darnach, diesen Zusammenhang und somit die Verwandtschaft aller Tonsätze in dem zur Betrachtung anregenden Tongebilde zu ergründen.

II.

Besondere Eigenschaften eines Tongebildes.

So gewiss nun wohl im Allgemeinen anzunehmen sein dürfte, dass der Hörer bei dem erstmaligen Anhören eines Musikstückes sich lediglich dem Gesammt-Eindruck hingibt, ohne auf Einzelnheiten vorzugsweise zu achten, wenn diese nicht auffallend hervortreten, — ebenso wenig dürfte es im Voraus allgemein hin zu bestimmen sein, von welchem der als verwandt angenommenen Tonsätze aus die Betrachtungen des musikalisch unkundigen Hörers anheben, welche Gedanken des Tonwerkes seine Aufmerksamkeit am meisten fesseln, oder ihn vor Allem zum Nachdenken auffordern werden.

Denn alles dies hat nicht allein in der Beschaffenheit des musikalischen Objects, in der Composition selbst, sondern zum grossen Theil auch in den individuell verschiedenen musikalischen Anlagen und natürlichen Neigungen des Einen und Andern der Hörer seinen Grund.

Vorzugsweise anregend wirkt auf den Einen oder Andern z. B. derjenige Tonsatz, welcher leicht singbar ist, eine leicht fassliche Tonfolge (Melodie) hat, die sich aus der gesammten übrigen Tonmasse, gleichsam wie eine Gestalt, erhebt, deren Charakter sich wohl durch die Anmuth und Lieblichkeit der Tonverbindung, oder durch die grössere Schnelligkeit und Leichtigkeit der Bewegung, oder durch die Entschiedenheit des Charakters und Kräftigkeit des Auftretens und dergleichen von allen Uebrigen merklich unterscheidet, auch wohl kurz in sich abgerundet erscheint, mehrere Male wiederkehrt, und sich schon deshalb leichter, als andere, mehr erweiterte Tonsätze dem Gedächtniss eingeprägt; oder einzelne von diesen, in sich abgerundeten Sätzen hergeleitete Folgerungen, welche in den schönsten Formen

mehr oder weniger symmetrisch gruppirt erscheinen (contrapunktische, imitatorische Sätze); oder manche dem Ohr wohlthuende, oder das Gemüth mehr innerlich und heftig ergreifende Zusammenklänge (Akkorde) und deren ebenmässig schöne, wohlgefällige Verbindung (Harmonie); oder die, bei aller Verschiedenheit der zum Theil gleichzeitig miteinander klingenden, zum Theil zu verschiedener Zeit und in verschiedenen Bewegungsgraden nacheinander folgenden Töne, sowohl in Harmonie, als in Melodie herrschende, das Tongebilde innerlich durchdringende und belebende, dem Pulsschlag' ähnlich geregelte Bewegung, welche nach gleichen Zeitabschnitten (Takten), also periodisch wiederkehrend erfolgt, und an welche das Entstehen oder die weitere Entfaltung der einen, wie auch das Vergehen oder das gänzliche Verschwinden der anderen Tongestalt gebunden ist, deren absolutes Zeitmaass (Tempo) aus dem Charakter der Hauptfigur des Tongebildes — und namentlich aus der derselben angemessenen, dem Geiste der Composition entsprechenden Bewegung — hervorgeht; oder die Ebenmässigkeit (Symmetrie) der Bewegung grösserer, für sich abgeschlossener Tongruppen, in welchen die Zeitdauer der Entfaltung der theils mit- theils nacheinander, sich gruppirenden Gestalten insoweit genau bestimmt erscheint, als der gleichmässige Fortgang der Bewegung bis zu einem in der Melodie oder Harmonie hörbaren Gedankenabschnitt, in den meisten Fällen einer grossen Anzahl von Tacten (Rhythmus) entspricht; oder die Verschiedenheit der Bewegungen, welche den besonderen Charakter einer jeden der das Tongefüge bildenden Gestalten (Notenfiguren, insofern sie sichtbar, Tongestalten, insofern sie hörbar sind) mit sich führt.

Was es von allem dem nun auch immer sein möge, das die Aufmerksamkeit des Hörers zunächst oder am meisten fesselt, so wird derselbe bei fortgesetztem Nachdenken, die hier genannten formellen Eigenschaften der Musik als die äusserlichsten, und zwar als solche erkennen, welche das der Betrachtung unterworfene Tongebilde zum Theil mit den Erzeugnissen anderer Künste, zum Theil aber auch mit den Erzeugnissen der organischen Natur gemein hat. So mit den Erzeugnissen anderer Künste z. B. die Formschönheit, mit denen der organischen Natur z. B. die Entwickelung der sich bewegenden Gestalten und das Aufeinanderwirken derselben nach den Gesetzen der Anziehung überhaupt und die Verbindung und Trennung der Töne (oder tönenden Kräfte) insbesondere.

Wie dem Hörer die Bewegung überhaupt als ein Zeichen des Lebens gilt, und er dieselbe als Ursache äusserer Eindrücke ansieht, deren Lebhaftigkeit zu- oder abnimmt, je nachdem der Grad der Schnelligkeit der Bewegung wächst oder sich vermindert, so nimmt er auch die verschiedenen Grade der Tonbewegung und Klangstärke als nächstliegende Ursache des mehr oder weniger lebhaften und irgendwie sonst noch — freudig oder traurig — erregenden Eindrucks, den Musik auf ihn ausübt. Die Anregung selbst wird als eine mehr innerliche oder äusserliche empfunden werden, je nachdem die Tonbewegung mehr oder weniger durch die Gestaltung von Melodien motivirt erscheint, oder doch von den musikalisch Unkundigen als eine so motivirte, wirklich Melodie erzeugende (das ist eine solche, welche stufenweise in Secundenintervallen fortschreitet) geahnet wird.

Eine solche melodieerzeugende Bewegung wird uns dann am meisten anzuziehen vermögen, wenn sie, insofern sie nur einer Melodie angehört, nicht nur eine nach der Richtung im sogenannten Tonraume (nämlich nach Höhe und Tiefe) verschiedene, sondern auch, in Hinsicht auf zwei gleichzeitig sich gestaltende Melodien, eine abwechselnd convergirende und divergirende Bewegung ist, und ihre Anziehungskraft wird dann um so stärker wirken, wenn sie auch als eine der Zeit nach ungleiche (theils schnellere, theils langsamere) wahrgenommen wird, weil ohne dies nur allseitige Verbindung im Gegensatz zu allseitiger Trennung wahrzunehmen sein würde.

Als innern Grund für jede Art von Melodie erzeugender Bewegung — im Gegensatz zu einer nicht Melodie erzeugenden (springenden), welche z. B. durch Wiederholung eines und desselben Tones oder durch Aufeinanderfolge solcher Töne entsteht, die einen Akkord bilden und demnach in der Tonleiter nicht stufenweise aufeinander folgen —; als inneren Grund für jede Art von Melodie erzeugender Bewegung, sage ich, können wir, analog mit andern Erscheinungen aus der sichtbaren Welt, eine Fähigkeit und Kraft der Töne, annehmen, sich mit einigen zu verbinden, hingegen von andern zu trennen. Und aus der verschiedenen Stärke oder Schwäche der Verbindung geht auch — so zu sagen — die schwierigere oder leichtere Zerstörbarkeit der Töne hervor, und sogar die zeitliche Verschiedenheit der Tonbewegung ist im Grunde davon abhängig, was dann erst recht zur klaren Anschauung gebracht werden kann, wenn wir in der Folge Tonverbindungen aufstellen werden.

Die Einführung und Unterhaltung der sogenannten springenden, das ist nicht durch den Fortgang der Melodie begründeten, oder denselben darstellenden Bewegung wird nicht durch die entferntere Beziehung der aufeinander folgenden Töne selbst — nicht durch das Streben sich zu trennen — sondern durch die Gesetze

des Rhythmus geboten und sogar aus ästhetischen Rücksichten nothwendig gefordert. Denn die Intervalle, welche bei der springenden Bewegung durchlaufen und die sie abgrenzenden Töne, welche gehört werden, sind sogenannte harmonische, nämlich solche Bestandtheile, welche, — wie später gezeigt werden wird — eine nähere Beziehung, als die sogenannten melodischen Intervalle (eigentlich die diese Intervalle begrenzenden Töne) zu einander haben und eben darum im Zusammenklang leichter fasslich, als in der Klangfolge sind. Wir können uns aber kein allseitig ausgeführtes und insbesondere kein schön formirtes Tongebilde denken, in welchem die hier erwähnten Bewegungsarten der Töne nicht in schönster Abwechselung gegenseitig motivirt anzusehen sind, wenn gleich bei oberflächlicher Betrachtung Manchem nur die aus der tonischen Trennung erzeugte als nothwendig und natürlich, jede andere hingegen als willkührlich und erkünstelt erscheinen sollte. Alle diese Bewegungen werden aber am tönenden Stoff erkannt und durch ihn wahrgenommen, und dienen somit dazu, den tonischen Gegensatz immer weiter zu entfalten, auf dessen folgerechter Darstellung zunächst alles Begreifliche, dann aber auch alles Schöne in der Musik beruht, weil dies letzere jenes in sich fasst. Damit ist jedoch keineswegs geleugnet, dass, wie eine Rede verständlich, so auch eine Musik recht wohl fasslich sein könne, ohne zugleich als schön empfunden zu werden und einen hohen Grad von Anziehungskraft auf unser Gemüth auszuüben. Dies letztere beruht, abgesehen von musikalischer Formschönheit, auf der Erfindung der Gedanken selbst, namentlich darauf inwiefern diese unser Gemüth aufzunehmen geneigt ist, inwieweit sie eine Sympathie in uns zu erregen im Stande sind.

Die Gründe der Fasslichkeit und die Gesetze der formellen Schönheit in der Musik können an den besten Werken dieser Kunst deutlich erkannt, und deren Anwendung kann praktisch gelehrt werden, die grössere oder geringere Kraft der Erfindung bleibt aber für immer von dem Grade der natürlichen musikalischen Begabung abhängig.

Aus Leipzig

Am Charfreitag kam diesmal Händels „Messias" in der Thomaskirche unter Leitung des Herrn Capellmeister Rietz zur Aufführung. Anfänglich war desselben Meisters Oratorium „Samson" für dieses einzige stehende geistliche Concert, das wir hier im Jahre haben, bestimmt gewesen, auch hatte bereits eine längere Reihe von Proben zu letzterem Werke stattgehabt, als sich in der localen Tagespresse viele Stimmen gegen diese Wahl erhoben, die insofern nicht Unrecht hatten, als ein Oratorium, dessen Stoff aus dem alten Testamente genommen und überhaupt jedes kirchliche Werk, das nicht in unmittelbarer Beziehung zu dem Opfertode Christi steht, für diesen Tag nicht wohl geeignet ist. Wie das aber vorauszusehen war, rührte sich bei dieser Gelegenheit auch die orthodoxe protestantische Partei gewaltig, die in neuester Zeit hier viel Boden gewonnen hat, machte die Sache zu der Ihrigen und beantragte, die oberste Kirchenbehörde möchte durch ein Machtgebot befehlen, dass am Charfreitag alle Jahre regelmässig die S. Bach'sche Matthäus-Passion gegeben werden, alle übrigen Passionswerke aber für ewige Zeiten ausgeschlossen werden sollten. So sehr gewiss auch jeder Gebildete — und besonders jeder Musiker — von Verehrung und Begeisterung für das erhabene Werk Bachs durchdrungen sein muss, so wäre eine solche Einseitigkeit doch nur zu missbilligen, umsomehr, als wir wie schon gesagt, nur eine regelmässig wiederkehrende Kirchenaufführung in Leipzig haben. Um nun der öffentlichen Meinung Rechnung zu tragen, ward das ursprüngliche Programm umgestossen und statt des „Samson" der „Messias" angesetzt. Bei der Kürze der Zeit konnte nicht die erforderliche Sorgfalt auf das Einstudiren des Werkes verwendet werden und die Aufführung selbst liess im Ensemble sehr viel zu wünschen übrig, trotzdem die meisten Soli durch Frl Caroline Mayer, Herrn Schneider und Hrn Behr gut besetzt waren. Die Solo-Altpartie hatte eine bis dahin noch nicht vor die Oeffentlichkeit getretene junge Sängerin, Frl. Wieck, für Frau Dreyschock schnell übernommen. Abgesehen von der in einem solchen Falle sehr verzeihlichen Befangenheit reichen auch die Mittel der Sängerin für den grossen Raum unserer wenig akustischen Thomaskirche nicht aus, die Leistung blieb daher hinter denen der übrigen Solosänger zurück. Gerechte Anerkennung verdient bei dieser Gelegenheit das treffliche Orgelspiel des Herrn Musikdirector Richter, nur war es zu bedauern, dass die Orgel mit dem Orchester nicht so recht stimmen wollte. —

Der Eindruck, den das grosse Werk machte war ein imponirender, gewaltiger, namentlich was die Chöre und die herrlichen Recitative betrifft. Die Mehrzahl der Arien jedoch, in denen der grosse Meister mit den Coloraturen dem damaligen Zeitgeschmacke Concessionen gemacht und die deshalb unseren modernen Sängern sehr schwer fallen, war von geringerer Wirkung. Unbeschadet des Ganzen, das für unsere Zeit jedenfalls zu weit ausgesponnen, könnte auch füglich der dritte Theil ganz wegbleiben — ich glaube sogar, dass ein Abschluss mit dem zweiten höchststehenden Theile einen viel mächtigeren Eindruck hinterlassen würde, während das ganze Werk wegen des Zuviels erdrückt und ermüdet. —

Im Theater herrscht in musikalischer Beziehung ein äusserst reges Leben, wenn man der sich überstürzenden Gastspiele und die Hast, mit der eine Menge von Opern ohne besondere Rücksicht auf das Wie herausgebracht werden, so nennen darf. Die traurige Beschaffenheit unserer eigenen Oper, die vielen Lücken, Ungenügendheiten im Personal mögen die zahlreichen Gastspiele nöthig machen — denn leider sind wir jetzt schon so weit, dass ohne fremde Hülfe keine Oper mit einer grösseren Supran- oder Tenorpartie gegeben werden kann — doch sollte man meinen, dass für die Hälfte des Geldes, das die fortwährenden, nicht einmal immer wirklich guten Gastrollen, verschlingen, eine unseren hiesigen Anforderungen entsprechende und vielleicht theilweise selbst brillante Oper herzustellen wäre: man könnte, wenn man sonst wollte, denn auch den so sehr fühlbaren Mangel eines leidlichen Ensemble (die natürliche Folge der zu vielen Gastvorstellungen)

beseitigen, brauchte die Proben nicht zu übereilen und stampfte das Interesse des Publikums für Gäste nicht ab. Kein vernünftiger Mensch wird von einem Theater wie das unsere verlangen, dass sein Personal aus Sternen erster Grösse bestehe, wohl aber darf man genügende Kräfte und eine zweckmässige Verwerthung derselben, ein gutes Ensemble fordern. Gegenwärtig ist jedoch unsere ganze Oper aus Rand und Band, in jeder Vorstellung macht sich der Mangel an Proben in einer Weise fühlbar, dass von einer nur einigermassen genügenden Aufführung nicht mehr die Rede sein kann, ja wir haben in letzter Zeit Vorstellungen erlebt, (z. B. „Prophet", „Hans Heiling" und „Tannhäuser"), die man sich kaum auf dem Theater einer reisenden Gesellschaft gefallen lassen würde. Wie ist es aber auch möglich, dass Opern wie die genannten, ferner wie „Hugenotten", „Robert der Teufel", „Oberon", „Don Juan" und „Tell" bei einer in den Hauptpartien oft fast ganz neuen Besetzung und nach einer so langen Ruhe, dass sie als neu einstudirt zu betrachten sind, mit *einer* Orchesterprobe gehen können! Das Unzweckmässigste und für die Casse Unvortheilhafteste, was eine Theaterdirection begehen kann, ist aber gewiss das Kargen mit den Proben; es wird diese Ansicht dadurch mehr als genug bewiesen, dass der Besuch des Theaters während dieser Messe ein äusserst sparsamer ist und dass die Leute es vorziehen, zu den allerdings in ihrer Art vortrefflichen Kunstreitern zu gehen — während die beiden dem eigentlichen Anfange der Messe vorausgehenden Opernvorstellungen sehr voll waren.

Was nun die Gäste im Monat April anlangt, so kamen zuerst zwei Opernmitglieder der aufgelösten Hamburger Bühne zu uns: Frl. *Uhrlaub* und Herr *Eppich*. Erstere trat zweimal auf — als Fides und Elisabeth im „Tannhäuser" —. Letzterer fünfmal — als Johann von Leyden, als Tannhäuser (zweimal), als Raoul und Robert. Von Frl. *Uhrlaub* hatte man von Hamburg aus sehr viel Gutes gehört; die meisten der dortigen Blätter waren voll des Lobes über diese Sängerin, so dass man wohl berechtigt war, wenn auch nicht etwas Grosses, und schon Vollendetes, doch etwas sehr Tüchtiges und nicht Gewöhnliches zu erwarten. Statt dessen zeigte es sich, dass die Gastin, die allerdings recht schöne jedoch keineswegs grosse Stimmmittel besitzt, noch ganz in dem Stadium der Anfängerschaft steht, in musikalischer wie dramatischer Beziehung noch sehr viel zu wünschen übrig lässt und durchaus nicht den Ruf verdient, den ihr die Hamburger Blätter verschafft hatten. Ihre Fides war noch eine anständige Leistung zu nennen als Elisabeth aber traten ihre Mängel im Gesang (mangelhafte Tonbildung, Tremuliren, Detoniren und Forciren des Organs) so entschieden hervor, von entsprechender Auffassung und genügendem Spiel war so wenig die Rede, dass ihr Erfolg einem Fiasco ziemlich gleich kam. Wie man hört, war die Sängerin bereits mit dreitausend Thalern für unsere Oper engagirt — zum Glück lautete der Contract jedoch auf Gefallen und Nichtgefallen, und trat, da letzterer Fall stattfand, also auch nicht in Kraft. — Der zweite mit weniger Prätention aber bedeutend mehr Berechtigung auftretende Hamburger Gast, Herr *Eppich*, ist ein Sänger, dem die Natur alles das verlieh, was zu einem Heldentenor gehört: eine sehr schöne männliche Stimme, vortheilhafte Persönlichkeit, Talent und, wie wir gern annehmen wollen, auch künstleriches Streben. Letzteres bedarf er auch sehr, um als Sänger auf den Punkt zu gelangen, der ihm vermöge seiner Gaben gebührt. Herrn Eppichs Gesangsbildung ist noch keineswegs fertig, namentlich lassen die Intonation, die Kehlfertigkeit, und das zweckmässige Haushalten mit den Stimmmitteln Manches zu wünschen übrig. Seine besten von den hier gesungenen Partien, waren Raoul, Robert und Tannhäuser — namentlich letztere legte, als er sie zum zweiten Male unter weniger ungünstigen Umständen sang, für Herrn Eppichs schöne Begabung und sein ernstes Wollen ein ehrenvolles Zeugniss ab und dürfte uns zu der Behauptung berechtigen, dass diesem Sänger noch eine schöne Zukunft bevorsteht. — Der Baritonist, Herr *Mitterwurzer* vom Dresdener Hoftheater, ein Liebling des hiesigen Publikums, gastirte hier zweimal als Hans Heiling, ferner als Wolfram von Eschenbach, (Tannhäuser), Figaro (Barbier von Sevilla), Don Juan und Tell. Der Beifall, den dieser treffliche Sänger und Darsteller auch diesmal wieder fand, war ein hier selten vorkommender; eine seiner schönsten Gestaltungen, der Wolfram von Eschenbach, ward ihm bei seinem diesmaligen Gastspiele durch die höchst ungenügende Aufführung des Tannhäuser leider ganz verdorben. Er war an diesem Abend sichtlich verstimmt, und wer sollte das als Künstler in solcher Umgebung auch nicht werden! — Eine sehr talentvolle, mit prachtvollen Mitteln ausgestattete und vortrefflich gebildete Sängerin, lernten wir in Frl. *Therese Tietjens* vom k. k. Hofoperntheater in Wien kennen. Es ist wahrhaft wohlthuend einmal wieder einem Talente zu begegnen, dem es nicht genügt bei dem grossen Publikum — das sich gar zu leicht durch den sinnlichen Wohlklang einer schönen, wenn auch unausgebildeten Stimme bestechen lässt — augenblickliche flüchtige Erfolge zu erringen, das vielmehr die Bedeutung seines Berufs erkannt hat u. die ihm gewordene Gaben dem entsprechend zu verwerthen sucht. Steht Frl. *Tietjens* auch noch nicht mit einer Bürde-Ney oder einer Johanna Wagner auf gleicher Höhe allseitiger künstlerischer Vollendung, so hat sie doch alle Anwartschaft darauf, eine der ehrenvollsten Stellungen unter den grossen dramatischen Sängerinnen unserer Zeit einzunehmen. Bis jetzt geht ihr jedoch zur vollendeten Wiedergabe grosser und hochtragischer Gestaltungen noch der höchste Schwung der Begeisterung, jene packende und gewaltig hinreissende Leidenschaftlichkeit im Spiel wie im Gesang ab, durch die jene grossen und berühmten Künstlerinnen so imponirend und nachhaltig wirken. Es zeigte sich dies namentlich bei ihrer Valentine in den „Hugenotten", theilweise auch bei ihrer Rezia. Das grosse Duett mit Raoul im vierten Akt in ersterer Oper — von Frl. *Tietjens* im Musikalischen übrigens ebenso wie die ganze Partie tadellos wiedergegeben — liess jedoch jene höhere Auffassung, jene Gluth der Leidenschaft theilweise vermissen, die bei diesem Meisterstück dramatischer Musik unerlässlich sind. Im „Oberon" war es das erste Finale, das bei der Gastin weniger zur Geltung gelangte, während die grosse Scene und Arie im zweiten Akte in dieser Ausführung unwiderstehlich hinriss. Eine vortreffliche Leistung, auch bezüglich der Auffassung, war dagegen die Alice (Robert der Teufel) des Frl. *Tietjens*. Oft und fast stets sieht man diesen einfachen natürlichen Charackter mit einer gewissen Prüderie und mit einem Heiligenschein umgeben dargestellt, also nur die eine Seite des vom Componisten so meisterhaft gezeichneten weiblichen Wesens — seine Eigenschaft als guter Engel Roberts — hervorgehoben; die junge Künstlerin aber erschien als das harmlose naive Landmädchen aus der Normandie — nicht als Heilige — das seine göttliche Sendung fast unbewusst vollbrachte und dadurch ward der Gegensatz zu dem das böse Princip vertretenden Ritter Betram ebenso scharf, als den Intentionen des

Dichters und Componisten gemäss zur Anschauung gebracht. Bei der Gastin Auftreten als Lady Harriet in „Martha" war ihr Organ etwas angegriffen; dennoch führte sie die Partie sehr brav durch und namentlich war ihr Spiel hier äusserst gewandt und anmuthig. Betrachtet man das, was Frl. Tietjens in rein musikalischer Beziehung als Sängerin leistet, so wird man nur ein höchst erfreuliches Resultat gewinnen. Ihre umfangreiche, kraft- und klangvolle Stimme ist gleichmässig ausgebildet, besonders schön und wohlthuend jedoch in der höheren Lage des Mezzo-Soprans, der Tonbildung tadellos, die Intonation glockenrein, das Portamento sehr schön, die Geläufigkeit beachtenswerth, obwohl ihr noch Fertigkeit im Triller und in der brillanten Coloratur — die übrigens bei ihrem Fache weniger wesentlich — abgeht. Bewunderungswerth ist Frl. Tietjens unerschütterliche Sicherheit und Correctheit im Gesange — Dinge, die ihr hier sehr zu statten kamen, namentlich aber in dem Duett des zweiten Aktes der „Hugenotten", in dem Herr Burger als Marcel so consequent falsch sang, dass selbst ein geübtes Ohr nur mit Mühe noch die Tonart zu erkennen vermochte, wenn er einmal allein zu singen hatte. Frl. Tietjens wird dem Vernehmen nach noch einige Zeit bei uns verweilen um in unsern Opern mit ihrem berühmten Collegen, dem Baritonisten Beck von Wien, der zu Gastspielen erwartet wird, vereint zu wirken. — In der letzten Aufführung des „Tannhäuser" gastirte als Landgraf Herrmann Herr Cesar vom Stadttheater in Zürich, jedoch ohne jeden günstigen Erfolg. Der Sänger hat ansprechende Mittel, die aber bei gänzlichem Mangel jeder musikalischen Bildung natürlich auch nicht zur Geltung gelangen konnten. — Was unsere einheimischen, bei den vielen Opernvorstellungen betheiligten Sänger betrifft, so lässt sich Gutes nur sagen: von Frl. Wagner als Anna in „Hans Heiling" und als Zerline im „Don Juan" (letztere Partie übernahm sie für die erkrankte Frau Bachmann erst am Tage der Aufführung); von Herrn Schneider als Conrad (Hans Heiling), Ottavio, Fischer (Tell) und Lyonel (Martha); ferner von Herrn Behr als Bertram und St. Bris Genügend waren Frau Witt als Königin (Hugenotten), als Elisabeth (Tannhäuser) theilweise auch als Rosine und Isabella, wie Frau Bachmann als Tell-Knabe, Nancy (Martha) und Fatime (Oberon). Ueber den Landgraf Hermann und den Marcel des Herrn Burger, wie über Herrn Damke's Hünn wollen wir mit christlicher Menschenliebe stillschweigend hinweggehen.

30.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Hamburg. Die Opern-Vorstellungen unter Direction des Herrn Sachse erfreuen sich fortwährend des grössten Beifalls und der verdienten Theilnahme Seitens des Publikums. In den Hugenotten und Figaro's Hochzeit feierten die Damen Dietz u. Behrend-Brandt sowie Herr Kindermann aus München wahre Triumphe. In Wagner's Tannhäuser erwarb sich Tichatschek einen so stürmischen Beifall, wie er hier seit langer Zeit nicht vorgekommen.

Elberfeld. Am 5 Mai wurde das neu vollendete Oratorium von Carl Reinthaler „Jephta und seine Tochter" unter Leitung des Componisten, mit ganz ungewöhnlichem Erfolg aufgeführt. Die Haupt-Solo-Partieen sangen Fräulein Hartmann aus Düsseldorf, Pels-Leusden aus Cöln und die Herren DuMont-Fier, Koch und Schieffer aus Cöln. Nach dem Schlusse des Ganzen wurde Herrn Reinthaler von zarten Händen ein Lorbeerkranz unter lebhaftem Beifallsruf des Publikums und aller Mitwirkenden im Chor und Orchester, aufs Haupt gesetzt.

Stockholm, den 13. April. Die gestrige Vorstellung des „Don Juan" hatte das Bemerkenswerthe an sich, dass das Finale des letzten Aktes zum ersten Male vollständig d. h. mit Aufnahme des früher ausgeschlossenen Sextetts gegeben wurde. Nachdem Don Juan nämlich von dem steinernen Gast in die Unterwelt geführt, stürzen Donna Anna, Donna Elvira, Zerline, Don Octavio u. Masetto in den Saal um eine exemplarische Rache an dem Verräther zu nehmen, als sie von dem erschreckten Leporello die stattgehabte Katastrophe erfahren; nach einem herrlichen Duett zwischen Donna Anna und Octavio folgt der effectvoll contrapunktistisch ausgearbeitete Schlusssatz. Durch die Aufnahme dieses Sextetts ist dem Geschmack und dem Kunstsinn gehuldigt worden, welches auch durch den vortrefflichen Effect, den die Scene hervorrief, belohnt wurde.

London. Beethoven's Fidelio wurde letzte Woche zum dritten Mal gegeben, vermochte aber nicht zum allgemeinen Verständniss zu gelangen, obgleich die Aufführung eine in jeder Beziehung vorzügliche war. — Lablache ist hier eingetroffen und wird in den ersten Tagen in seiner Force-Partie, Dulkamara im Liebestrank auftreten — Das dritte Concert der Philharmonischen Concert-Gesellschaft, welches vorigen Mittwoch stattfand, brachte unter Anderem Beethoven's Symphonie Nr. 7 und Webers Ouverture zum Beherrscher der Geister unter Leitung von Richard Wagner. Viele Stimmen erhoben sich gegen die Auffassung und Durchführung der interessanten Ouverture, da Wagner an mehreren Stellen crescendi und rallentandi angebracht, von welchen in der Partitur nichts steht. — Zu keiner Zeit waren die Kritiker so aufmerksam, wie in dieser Saison und wenn Wagner sich auch kleine Abänderungen erlaubt, so muss doch zugegeben werden, dass solche den Intentionen der Componisten nicht zu nahe treten; mögen die Philister schreien, so viel sie wollen! — Die mit grosser Spannung erwartete Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven in dem dritten Concerte der Neuen Philharmonischen Gesellschaft unter Leitung von Hector Berlioz, war keine ganz befriedigende, obgleich sich die Mitwirkenden alle Mühe gaben, ihre Aufgabe zu lösen. Das Tempo des ersten Satzes war zu schnell, das Adagio ging hingegen vortrefflich. Dem Scherzo fehlte jener Grad von Leichtigkeit, ja das molto vivace konnte nicht einmal vivace genannt werden; der Chor sang sehr brav und machte gewaltige Wirkung; nicht minder die Solisten Mad. Clara Novello, Miss Dolby, die Herren Reichardt und Belletti. Die Ouverture zum Sommernachtstraum von Mendelssohn wurde sehr matt gespielt, da das Orchester durch die Symphonie zu sehr ermüdet war; weshalb man letztere nicht zum Schlusse machte, ist unbegreiflich; da ja nach einem solchen Riesenwerk alles andere nur schwach erscheinen kann.

Paris. Das Te Deum von Hector Berlioz, welches am 30. April zum erstenmal in der Kirche St. Eustache zur Aufführung kam, ist keine erst kürzlich vollendete Composition wie in vielen

Zeitungen wiederholt behauptet wurde, sondern datirt sich aus dem Jahre 1849. Die Eröffnung der Industrie-Ausstellung schien dem Componisten ein günstiger Moment um sein Werk zur Oeffentlichkeit zu bringen; da nun durch unvorhergesehene Hindernisse dieselbe ziemlich plötzlich verschoben wurde, so fügte es der Zufall, dass das Te Deum zur Feier der Rettung des Kaisers Napoleon III stattfand. — Die Aufführung machte eine wahrhaft grossartige Wirkung. — Sechshundert Kinder sangen einen Chor und in zwei andern Chören wirkten 200 Herren und Damen mit; das Orchester bestand aus wenigstens 160 Künstlern, und die Orgel, welcher eine bedeutende Rolle zugetheilt war, wurde von Herrn E. Battiste vortrefflich gespielt. Berlioz hatte für die Orgel den Londoner Organisten Smart eingeladen, derselbe ist jedoch aus uns unbekannten Ursachen nicht erschienen. Der Componist dirigirte mit der an ihm gewohnten Sicherheit und Energie. Wenn auch Einzelnes nicht mit der gewünschten Präcision zur Geltung kam, so war doch der Total-Eindruck, wie bereits bemerkt, ein wahrhaft grossartiger. Die Hauptidee, welche diesem Te Deum zu Grunde liegt, ist die Verherrlichung des General Bonaparte nach seiner Rückkehr vom Feldzuge in Italien. Berlioz dachte sich beim Beginn des ersten Satzes das Eintreten des Helden in die Kirche. Fest-Gesang ertönt von allen Seiten, die Fahnen wehen die Tambours rühren die Trommeln, Kanonendonner erdröhnt und die Glocken läuten. Es ist dieses auch der Grund für den kriegerischen Charakter des Ganzen, welches zur Verherrlichung eines Friedens-Festes wie das der Industrie-Ausstellung nicht sonderlich gepasst haben würde. — Unter den zahlreichen Concerten, welche in der letzten Woche stattfanden, verdient das des Violoncellisten Franco-Mendès besondere Erwähnung; in demselben spielte auch der Pianist Lübeck aus dem Haag und erndtete mit dem Concertgeber grossen Beifall. — In der Oper bewähren „der Prophet" „die Jüdin" und „der Nordstern" ihre Anziehungskraft; das Theater ist bei jeder Vorstellung so besetzt, als gälte es der ersten Aufführung eines neuen Werkes. — Auber hat im Verein mit seinem Freund Scribe eine neue Oper componirt, welche den Titel „Jenny Bell" führt u. in der Opéra comique zur Aufführung kommen wird. — Die beiden Schwestern Ferni sind vor einigen Tagen hier eingetroffen und beabsichtigen während der Industrie-Ausstellung ihr Talent als Geigerinnen zur Geltung zu bringen. —

Wien. Die italienische Oper vermochte nicht, die Theilnahme des Publikums in mehr als ganz gewöhnlichem Grade rege zu machen; der Mangel an guten Tenoristen ist die Hauptursache dafür. Seitdem jedoch Mad. Medori in Verdi's Ernani aufgetreten und wahren Jubel hervorgerufen, hat sich das Geschick des Unternehmens gewendet und reussirt vollkommen. — Thalberg, welcher hierhergekommen, um seine Oper „Christine von Schweden" zur Aufführung zu bringen, befindet sich in grosser Verlegenheit. Er hat nämlich die Hauptpartie für den Tenoristen Bettini geschrieben und nun will derselbe von hier abreisen, weil seine Stimme zu angegriffen ist und durchaus der Ruhe bedarf. — Pepita de Oliva eröffnete im Carltheater ihre Gastrollen mit glänzendem Erfolg.

Christiania. Am 27. April fand zu einem wohlthätigen Zweck unter Leitung der Herrn Musikdirectors Arnold ein grosses und sehr besuchtes Concert Statt. Zur Aufführung kamen: Ouverture zu Don Juan, Duett für Sopran und Tenor aus Norma, Concert für Pianoforte in C-moll von Beethoven, 3 Männerquartette — Jagdlied und Im Grünen von Mendelssohn und Mailied von Kücken. — Ouverture „Ossians Nachklänge" von Gade, Terzett aus dem Zweikampf, Scene und Arie „Ah perfido" von Beethoven und zum Schluss Finale mit Chor aus dem letzten Akt aus Tankred von Rossini. Das Claviersolo wurde von Herrn Arnold vortrefflich gespielt; Frau Emma Dahl sang die Arie mit hohem Grade von Künstlerschaft und errang sich wohlverdienten Beifall.

(**Rossini's blauer Rock**). Eine Anekdote höchst ergötzlicher Art von Rossini erzählen die Gebrüder Escudier in „Rossini, sa Vie et ses Oeuvres". Der Schauplatz der Handlung ist Neapel, die Zeit: der Morgen nach der ersten Aufführung des „Othello", welcher allgemeines Entzücken erregte. Tags darauf (nach der Aufführung), während Rossini inmitten seiner vertrauten Freunde weilte, die ihm, das Glas in der Hand, zu dem Erfolg seiner neuen Oper gratulirten, klopfte Jemand an die Thüre. Barbaja (Director) stand auf und öffnete; herein trat ein Engländer, etwa fünfzig Jahre alt. — „Was wünschen Sie?" fragte Barbaja. — „Herrn Rossini", war die Antwort. — „Und was wünschen Sie von Herrn Rossini?" — „Ich wünsche ihn zu sehen." — „Schön, sehen Sie ihn, so viel es Ihnen beliebt." Während dieses Zwiegesprächs hatte Rossini dem Grafen von F..... einen bedeutsamen Wink gegeben und ihn gebeten, dem Engländer gegenüber Platz zu nehmen. — Das Ende vom Liede war, dass der Engländer sich an den Tisch setzte, und den Grafen von F..... anstierte, der, eben so wie Rossini, einen blauen Rock und eine weisse Halsbinde trug. Die Gesellschaft fuhr fort zu trinken und der Engländer wurde eingeladen, an dem Frühstück Theil zu nehmen; dies geschah und alsbald brachte er einen Toast auf das Wohl des grossen Componisten aus; der Graf (als vermeintlicher Rossini) erwiederte die Artigkeit in möglichst bescheidener Weise. Alles lachte über die lächerliche Scene; der Engländer erhob sich aber vollkommen kaltblütig, grüsste den Pseudo-Rossini und verliess das Zimmer.

Beim Hinausgehen flüsterte er Barbaja zu: „Sir, ich muss um jeden Preis eine Weste oder einen Rock von Rossini haben." — „Warten sie einen Augenblick," erwiederte Barbaja, „ich werde sogleich zurück sein." Als Barbaja der Gesellschaft die seltsame Grille des Engländers mittheilte, erscholl ein maassloses Gelächter. Der Graf von F..... zog augblicklich seinen Rock aus und übergab ihn dem Impressario. Der Engländer stand immer noch vor der Thür. „Hier", sagte Barbaja, „ist Herrn Rossinis blauer Rock." Der Engländer zog ganz ruhig seine Börse, nahm eine Hundert-Pfund-Note heraus, bat Barbaja sie dem Componisten einzuhändigen und entfernte sich darauf. — „Diese Banknote," sagte Rossini zu Barbaja, „soll den Chorsängern im San-Carlo- und El-Fondo-Theater zu Gute kommen, ich will das Geld unter sie vertheilen." Der komische Vorfall diente am folgenden Tage allen Salons in Neapel zur Unterhaltung und einige Journale tischten ihn in voller Länge auf. Bei der zweiten Aufführung des Othello erschien der Engländer in einer Loge. Im Verlaufe des zweiten Aktes, während Jago seine Cavatine sang, wurde plötzlich ein Wuthschrei unter den Zuschauern vernommen. Er kam von dem Engländer, welcher den ihn betreffenden lächerlichen Artikel eben in einer Zeitung gelesen hatte. Aller Augen

wendeten sich nach der Person, welche den Sänger unterbrochen. Der Engländer wurde erkannt, er hatte sich in den Rock des jungen Grafen von F..... gezwängt.

Rundschau.

In Birmingham findet im August ein grosses Musikfest Statt.

Das fortwährende Invalidenthum der ersten Tenoristen in München, fängt nachgerade an, Widerwillen zu erregen. Dem Vernehmen nach will Herr Dingelstedt eine Entdeckungsreise auf gute Tenoristen antreten.

Halevy's Catharina Cornari wurde in Stuttgart mit ausserordentlichem Beifall zum ersten Mal gegeben.

Das Monument, welches die Stadt Bergamo Donizetti setzt, ist vollendet. Auf einem reich ausgestatteten Piedestal sitzt eine weibliche Gestalt über Lebensgrösse, die Harmonie, über den Tod des Meisters trauernd, vier Knaben, an vier Ecken des Monuments, zerbrechen im Ausdrucke des Schmerzes die musikalischen Instrumente, die sie in Händen halten.

Vieuxtemps hat in dem schön gelegenen Dreieichenhain bei Frankfurt a. M. eine schöne Villa gekauft und ist damit beschäftigt, seine häuslichen Einrichtungen einzuleiten.

Henry Bishop, welcher bei den Engländern für den bedeutendsten englischen Tonkünstler seiner Zeit galt, in Deutschland nur durch einige Romanzen bekannt wurde, starb vor einigen Tagen in London, im Alter von 69 Jahren.

Der berühmte Pianoforte-Fabrikant Camille Pleyel starb am 4. Mai in Paris.

Meyerbeer's Nordstern wird in New-York zur Aufführung kommen und Mad. Lagrange die Catharina singen.

Im Theater zu Allessandria in Aegypten werden abwechselnd „J Lombardi“ und „Il Trovatore“ von Verdi aufgeführt.

Flotow vollendet noch vor Anfang dieses Sommers eine neue Oper „Albin“, Text von Mosenthal; dieselbe soll in Wien zuerst gegeben werden.

Roger beabsichtigt eine Kunstreise nach Italien zu machen.

Musikdirectr Stern in Berlin will den Taubert'schen Symphonie-Concerten im nächsten Winter ein Concurrenz-Unternehmen entgegenstellen, welches sich die Vorführung der Werke neuerer Componisten zur Hauptaufgabe macht.

Die Signale bringen die freudige Nachricht, dass Robert Schumann sich in Genesung befindet; er ist den ganzen Tag thätig, schreibend, lesend, spielt sehr viel Clavier, auch vierhändig mit ihn besuchenden Freunden, steht in fotwährender Correspondenz mit seiner Gattin and nimmt das lebhafteste Interesse an allen Vorgängen.

Schumanns Oper „Genoveva“ wurde kürzlich in Weimar aufgeführt; Meyerbeer wohnte der Vorstellung bei.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 20. · **Cöln, den 19. Mai 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Die erste Vorstellung von Robert der Teufel in Paris.*)

Kaum als Director eingeführt, hatte ich nichts Eiligeres zu thun als Robert der Teufel, das einzige Werk, das vor der Hand ausgetheilt werden konnte, durchzusehen. Die Grösse und Originalität des Stoffs machten einen lebhaften Eindruck auf mich und alle Rollen erschienen mir interessant, was für den Erfolg eines dramatischen Werkes in der Regel ein gutes Zeichen. Einige Bemerkungen, die in der Natur der Sache begründet, mir von grosser Wichtigkeit dünkten, theilte ich den Herren Scribe und Delavigne, den Textdichtern, wie dem Componisten Herrn Meyerbeer mit. Die Rollen waren nämlich schon vertheilt und die des Höllenfürsten Bertram einem Herrn Dabadie zugefallen; dieser Sänger war aber Baryton, wo doch meiner Ansicht nach die Partie des Bertram durch einen Bass ausgefüllt werden musste. Ich bestand daher darauf, dass man die Rolle dem Bassisten Levasseur gebe, dessen Stimme, Physionomie und Persönlichkeit überhaupt mehr jene Requisiten vereinigten, die ich mir von dem zugleich poetischen und dämonischen Bertram unzertrennlich dachte.

Die Dichter gingen auf meine Idee ein und ich übernahm nun eine doppelte Mission, delikat und schwierig insofern es galt Dabadie zum Rücktritt zu bewegen, leicht und dankbar, wo es sich von der Annahme Levasseurs handelte. Herr Meyerbeer musste nun noch die ursprüngliche Barytonrolle für Bass transponiren und war, einmal fertig, sehr zufrieden seine Ansicht der meinigen untergeordnet zu haben.

Damals äusserte Meyerbeer sehr oft den dringenden Wunsch, dass man Frau Schröder-Devrient für die Rolle der Alice gewinnen möchte und um nun diesem sich stets von Neuem und heftiger wiederholendem Verlangen zu genügen, machte ich der genannten Künstlerin, die übrigens mit der Aussprache des Französischen nicht sehr vertraut war, sehr annehmbare Vorschläge, auf die nicht einzugehen, Frau Schröder-Devrient indess Takt genug hatte. Die Partie der Alice wurde hierauf der Mademoiselle Dorus zugetheilt, welche sie auch mit Talent und Erfolg zur Aufführung brachte.

Die Pantomime und Tanzscene im dritten Akte, während Robert den Zauberzweig abpflückt, war Anfangs nur eine Olympiade, wo wie gewöhnlich luftige Amoretten mit Köcher, Pfeil und Bogen den Rahmen ausfüllten, bis hier Duponchel, den ich mit dem Arrangement der Costüme und Dekorationen betraut hatte, sich über diesen altklassischen Trödelkram so oft und so komisch ärgerte, dass er endlich den Entschluss fasste, mir statt dieser Scene die bekannte Auferstehung der Nonnen in dem Klostergewölbe vorzuschlagen. Die Idee gefiel mir, ich gab Herrn Duponchel meine Zufriedenheit zu erkennen und veranstaltete bei hell erleuchtetem Hause, eine Generalprobe dieser Scene im Costüm und mit allen Dekorationen, der beizuwohnen, ich den Componisten bat. Ich hoffte auf seinen Beifall und glaubte mich seines Vertrauens würdig gemacht zu haben, als mir der Maestro mit einer fast ärgerlichen Miene sagte: „Alles das ist sehr schön, aber Sie scheinen nicht an den Erfolg meiner Musik zu glauben, weil Sie durch einen Aufwand von Dekorationen denselben zu erzielen suchen.“ Meyerbeers Genie ist bescheiden und misstrauisch zugleich.

Ich eröffnete Herrn Duponchel für die Inscenirung der Oper einen unbegränzten Credit, aber trotz alledem, trotz der wirklich übermässigen hierauf verwendeten

---

*) Aus den Memoiren von *Veron*.

Ausgaben, trotz aller und glücklichen Aenderungen, auf die ich, eines glänzenden Erfolgs wegen, bestand, schrieb und druckte man wohl hundertmal, dass ich Robert der Teufel nur mit Widerwillen in Scene gesetzt hätte. So schreibt man heutzutage die Geschichte eines Directors der grossen Oper.

Zur Erledigung dieser Frage bin ich übrigens so glücklich einen Brief veröffentlichen zu können, den Meyerbeer mir ganz aus eigenem Antrieb schrieb, nachdem er die beiden ersten Bände meiner Memoiren gelesen hatte.

Dieser Brief lautet:

Paris, den 9. Februar 1854.

„Mein Herr."

„Von jeher war es mein Prinzip, meine unabänderliche Gewohnheit, nie eines der auf meine Rechnung cirkulirenden falschen Gerüchte zu widerlegen.

Ich muss Ihnen indessen gestehen, dass mein Gewissen mir oft Vorwürfe machte, wenn ich selbst da, wo es sich nicht um mich allein handelte, nicht von dieser Regel abwich, darum will ich bei einer Gelegenheit, wo man hinsichtlich eines meiner Werke Jemanden Unrecht thun will, der im Gegentheil Ansprüche an mich hat, nicht schweigen. Ich spreche nämlich von jenen falschen Gerüchten, die eine Menge von Journalen als wahr in die Welt schickten und nach welchen Sie Sich nur mit Widerwillen zur Inscenirung von Robert der Teufel verstanden hätten, nach welchen ich sogar die im fünften Akte benutzte Orgel aus eigenen Mitteln bezahlt hätte. Mein Gewissen warf mir schon oft vor, nicht gleich damals in den Journalen selbst gegen diese Unwahrheiten aufgetreten zu sein, aber die Zeit schritt voran und als einmal Jahre darüber vergangen waren, fürchtete ich, es sei zu spät um ein so fernliegendes Andenken wieder aufzufrischen.

Jetzt aber habe ich eine Gelegenheit und Sie selbst sind es, der sie mir bietet, indem Sie ihre Memoiren veröffentlichen und darin wohl einem Werke, das selbst in Ihrer glänzenden Geschäftsführung ein Ereigniss genannt werden kann, einige Zeilen weihen werden. Diese Gelegenheit ergreife ich und erkläre denn heute, dass alle jene benannten Thatsachen vollständig falsch sind.

Die Orgel wurde von Ihnen bezahlt; sie wurde, wie alle Gegenstände, die zur Inscenirung des Robert nöthig waren, von Ihnen geliefert und ich fühle mich gedrungen zu erklären, dass fern davon sich nur an dem Nöthigen zu halten, Sie die gewöhnlichen Verpflichtungen eines Directors gegen den Autor und das Publikum in weit höherem Grade erfüllt haben.

Ich werde nie den grossen Dienst vergessen, den Sie mir leisteten, indem Sie die Rolle des Bertram anders besetzten, eine Rolle, welche ich schwach genug war, einem übrigens ehrenwerthen Künstler, dem Herrn Dabadie zu geben und nicht stark genug, sie demselben zu entziehen. Sie besassen glücklicherweise den Muth, welchen ich nicht hatte; Ihre Bemühungen glückten und die Rolle wurde Levasseur zugetheilt. Ebenso gaben Sie einem andern ausgezeichneten Künstler, Massol, eine ganz einfache Rolle, die des Waffenherolds.

Die Zöglinge des Conservatoriums kamen, durch Sie veranlasst, jeden Abend um die Chöre zu verstärken und wurde endlich Nichts gespart, sowohl was die Inscenirung, als was die Costüme und die Requisiten betraf. Wenn ich diese Thatsachen hier Alle einzeln aufzähle, so geschieht es nur um dadurch, so weit es an mir liegt, zu constatiren, welchen grossen und intelligenten Antheil Sie an dem Erfolg von Robert der Teufel zu beanspruchen haben.

Ich bedaure es lebhaft, nicht in gleicher Weiss die tausend kleinen Aufmerksamkeiten und Fürsorgen, welche Sie so dem Werke als dessen Componisten angedeihen liessen, aufzählen zu können und für die ich eine um so tiefere und lebhaftere Dankbarkeit empfinde, als das Publikum dieselben nicht in dem Maasse, wie ich, würdigen konnte.

Genehmigen Sie, mein Herr, den Ausdruck meiner tiefsten Hochachtung *G. Meyerbeer.*"

Als endlich alle Aenderungen in der Rollenvertheilung und Inscenirung entschieden waren, da erkannten die Regisseure und ich, dass es wenigstens eines halben Jahres bedürfe, um mit dem Einstudiren, den Proben und der Ausstattung der Oper zu Ende zu kommen. Die Regisseure kamen jeden Montag bei mir zusammen um mir ihre Berichte zu geben und meine Ansichten entgegenzunehmen. In diesen Zusammenkünften war es stets meine angelegentlichste Sorge alle diese Herren bis fast auf die Stunde, wo sie mit ihren Vorbereitungen fertig sein sollten, zu verpflichten und Alle antworteten mir stets dasselbe. Der Maschinist sagte: „Seien Sie ruhig, ich bin noch vor Beendigung der Singproben fertig." — „Ich bin fertig, ehe die Decorationen so weit sind," antwortete mir der Garderobier. So kam ich durch meine Vorsicht und meinen Eifer allen spätern Einwendungen zuvor und gewann auf diese Weise viel Zeit. Denn bei der Oper ist die Zeit eben so kostbar wie das Geld und da man nicht jeden Tag Proben abhalten kann, so zählen in dieser Beziehung die Monate nur fünfzehn Tage und die Jahre nur sechs Monate. —

So nahmen denn die Proben ihren ungestörten Fortgang, bei welchen ich, wie schon angedeutet, keine kleine Rolle spielte, doch mehrte sich meine Angst, je näher wir dem Tage der ersten Vorstellung rückten. Da kam wenige Tage vorher als dieses wichtige Ereigniss eintreten sollte, Madame Damoreau welche bis dahin die Rolle der Prinzessin Isabella regelmässig und fleissig probirt hatte, eines schönen Morgens zu mir, und kündigte mir ganz heiter an, dass ihr Vertrag ihr das Recht eines zweimonatlichen Urlaubs gebe, und sie spätestens am ersten Dezember abzureisen gedenke.

Man wolle hierbei bedenken, dass die erste Vorstellung von Robert der Teufel erst bis Mitte November zu ermöglichen war. „Ich finde es ganz natürlich, sagte ich zu Madame Damoreau, dass Sie, kaum von einer Brustkrankheit genesen, die rauheste Jahreszeit zum Reisen wählen; spielen wir daher offenes Spiel! Sie wünschen, dass ich Ihnen Ihren Urlaub abkaufe und haben desshalb den besten Moment gewählt, um mich zu diesem Geschäft zu zwingen. Ich mache Ihnen auch gar keine Vorwürfe und nehme viel zu grosses Interesse an Ihrer Gesundheit, um zuzugeben, dass Sie Sich den eisigen Winden und Schneestürmen des Dezembers aussetzen. Wie viel gab man Ihnen zu Karl X Zeiten für einen zweimonatlichen Urlaub?" — „Ich habe zuletzt für einen solchen Urlaub neunzehn Tausend Francs erhalte." — „Gut! Ich will nicht mit Ihnen mäkeln und Sie sollen Ihre neunzehn Tausend Francs haben, doch rechne ich auf Ihre Ehrenhaftigkeit dass Sie während dieser zwei Monate so viel für die Oper thuen, als Ihre Gesundheit Ihnen gestattet." — So war ich grossmüthig gewesen und Madame Damoreau zeigte sich dagegen sehr willfährig; sie ertrug ohne Einrede die Beschwerden einer unmässig grossen Anzahl von Proben und erhielt, als die Oper endlich zur Aufführung gelangte, Dank ihrem seltenen Talent, im zweiten und vierten Akte jedesmal drei rauschende Beifallsstürme, an welchen sich das gesammte Publikum, das stets von Neuem bewunderte und Dank zollte, gebührender Maassen betheiligte.

Zwei Italiener, die Gebrüder Gambatti, waren auf Rossini's Empfehlung bei der Oper für die Ventiltrompeten besonders engagirt worden, und einer von ihnen spielte im fünften Akte des Robert ein bedeutendes Solo. Auch diese beide Herren beehrten mich nach der letzten Generalprobe mit der Mittheilung, dass sie bei der ersten Vorstellung fehlen würden, wenn ich nicht ihre allzubescheidene Gage erhöhte, und hier handelte es sich um ein weit grösseres Opfer als bei dem zweimonatlichen Urlaub der Madame Damoreau. Mir ging es indessen vor Allem darum, den Erfolg der ersten Vorstellung und somit auch den der folgenden sicher zu stellen; lange Discussionen und gar Processe wären kostspieliger und zeitraubender gewesen, als gutwillig gemachte Zugeständnisse, Meyerbeer wäre um den Ersatz der Gebrüder Gambatti endlich gar verlegen geworden und so fügte ich mich, ohne es merken zu lassen, dass man mir Gewalt anthat; ja ich machte es in meiner Gutmüthigkeit fast wie jener Reisender, der als ein Bandit ihm die Uhr raubte, diesen letztern ganz treuherzig darauf aufmerksam machte, dass sie etwas nachgehe. Ich sagte dem Einen dieses Brüderpaares: „Sie begnügen Sich also mit einer einfachen Vermehrung Ihrer Gage und beanspruchen für Ihr Solo keine besondere Vergütung?" Dieses Uebermaass von Grossmuth brachte ihn denn doch etwas aus der Fassung.

Endlich, nach viermonatlichen Orchester-, Gesang- und Tanzproben kamen wir dahin, zu den Generalproben übergehen zu können. Generalproben sind aber, namentlich bei der Oper, wahre Abspannungen für Geist und Körper, so für den Verfasser und Componisten, als für den Director, die Künstler, die Regisseure und jeden Betheiligten überhaupt. Scribe zeigt, bei einiger Unterstützung Seitens der Musikdirectoren und Balletmeister, ebensoviel Eifer als Geschick und Geist in der Inscenirung seiner Werke. Doch gibt es gute und schlechte Proben, welche man je nachdem hoffnungsvoll oder entmuthigt verlässt und ich hatte schon bei den Stücken, die ich früher eingerichtet hatte, Gelegenheit genug gehabt, manche Bemerkung zu machen, die für mich nicht verloren war.

So fand ich, dass wenn eine Generalprobe mit Sängern, Chor und Orchester, doch ohne Dekorationen, Costüm und Beleuchtung statt hatte, die musikalische Ausführung dadurch sehr gewann und bei der Stille eines leeren und nur spärlich erleuchteten Hauses stets eine grosse Wirkung hervorbrachte. Man ist dann, da keiner der andern Sinne in Anspruch genommen wird, so zu sagen ganz Ohr und verliert keine Nüance des Gesanges und der Musik. Bei der ersten Aufführung fühlt man sich aber in der Regel enttäuscht; alsdann gehen in dem weiten, glänzend erstrahlenden Raume, den eine neugierige und zerstreute Masse einnimmt, alle jene unzähligen kleinen Schätze der Partitur in den glänzenden Anzügen der reichgeschmückten Damen und in dem Wogen des Publikums, welches bis fest an das Orchester gedrängt, Sperrsitze, Parterre und Logen füllt und die Akustik des Hauses bedeutend schmälert, unter. Dann sind es nur noch die hervorragenden musikalischen Ideen, die sogenannten Effektstellen der Partitur, welche zünden. So war es auch bei der ersten Vorstellung von Robert der Teufel, wo das Publikum, nachdem es den beiden ersten Akten nur mässigen Beifall gespendet, erst bei dem Dämonenchor im dritten Aufzuge tiefer ergriffen wurde. Von da ab erhielt sich dieser Eindruck und Aufregung. Bewunderung und Enthusiasmus nahmen zu, bis sie mit dem fünften Akte ihren Gipfelpunkt erreichten.

Eine unserer Generalproben dauerte bis gegen drei Uhr Morgens und wir verliessen dieselbe ganz nieder-

geschlagen und verzweifelt. Es war eine jener Proben mit Dekorationen, Costüm und vollständiger Beleuchtung. Der Saal war leer, aber die ganze Partitur wurde nur durch ein Streichquartett ausgeführt und so brachte diese dürftige Begleitung den strahlenden Lüstres, den glanzvollen Dekorationen und reichen Costümen gegenüber, einen fast unerträglichen Contrast hervor.

Die letzten Tage, welche einer Aufführung von Bedeutung vorangehen, sind für den Director eine ausschliessliche Reihenfolge von Gemüthsbewegungen, Verlegenheiten und Verdriesslichkeiten, die bis zum letzten Augenblicke andauern. Dann findet in der Regel eine letzte unvermeidliche Zusammenkunft bei ihm statt, wo er mit den Dichtern und Componisten um kleine Striche handelt. Die Dichter stellen dann auf, dass der Wegfall eines Satzes, ja eines Wortes ihre Dichtung unverständlich mache, so enge greife das ganze Werk in einander. Der Componist widersteht mit nicht weniger Hartnäckigkeit; seine Partitur, sagt er, verträgt keine Weglassungen, alles ist in derselben berechnet, eingetheilt, ineinander greifend; eine Stelle dient der andern als Vorbereitung, ein vorhergehender Chor bringt die nachfolgende Arie erst zur rechten Geltung, und so sind dies gewöhnlich Besprechungen, die Einen zum Aeussersten bringen können. Ich zeigte mich indess allen diesen Stürmen gegenüber ganz unempfindlich und benutzte die Zeit, welche diese stürmischen Conferenzen einnahmen dazu, an die Redakteure sämmtlicher Journale ebenso höfliche als schmeichelhafte Zuschriften zu richten, denn auch das gehört zu dem Erfolg eines Werkes. Endlich einigten wir uns, der Musikdirector traf die vorgeschlagenen Aenderungen, strich die beanstandeten Noten und das Publikum — konnte wenigstens an den also weggefallenen Worten und Musikstellen Nichts aussetzen.

Wenn aber ein Director wie der Befehlshaber einer Armee über alle Einzelheiten, die auf der Bühne vorgehen, zu wachen hat, so darf er den Dienst des Hauses nicht darüber vergessen. Eine erste Vorstellung bringt für Jedermann bedeutende Ansprüche an ihn mit sich und die des Robert hatte die Neugierde des Publikums auf den höchsten Grad gespannt. Der Director muss an Alles denken; er darf durch die Auswahl der Plätze Niemanden missfallen, darf die Eifersucht keines Einzigen anregen, um keine aufgebrachten Widersacher im Publikum zu haben. Ein Journalist würde es nie verzeihen, wenn man seinem Collegen einen besseren Platz als den Seinigen gegeben hätte. Man muss den Dichter, den Componisten, die ersten Mitglieder und endlich die Claqueure zufrieden stellen. Denn die letzteren bilden keinen unwichtigen Theil im Staate der Oper und in einem der folgenden Kapitel werde ich alle jenen tausend Sorgen und Besprechungen näher buchen, die der Dienst der Claque am Tage grosser Ereignisse erheischt. Man darf um Alles die Nummer der Loge, welche der Madame X zukömmt nicht vergessen und ebenso wenig den Sperrsitz, welchen ein Freund des Ministers, oder der Hauptredakteur eines grossen Journals vorzieht. Vor Allem aber muss man der Allmacht des Journalisten, des unbekannten wie des anerkannten seine Huldigungen bringen und an solchen Tagen deckt sich die Existenz einer unzähligen Menge bis dahin unberücksichtigter Journale auf.

Am 22. November 1831 kündigte endlich der Zettel die erste Vorstellung von Robert der Teufel an. Es war ein Tag grosser Aufregung für mich, die mit meinem Erwachen begann. Ganz früh schon empfing ich die Musik- Chor- und Ballet-Directoren, deren Berichten ich mit fast fieberhafter Ungeduld entgegen sah. — Keiner krank, Niemand heiser, wird Jeder auf seinem Posten sein? — In Robert der Teufel hatten nämlich alle ersten Mitglieder eine Rolle. Einmal über diesen wichtigen Punkt beruhigt, schloss ich mich in mein Cabinet ein, um den Briefen und Besuchen der Nachkömmlinge, welche im letzten Augenblicke noch um einen Sperrsitz oder eine Loge liefen, zu entgehen. — Der Tag wurde mir lang! —

Die erste Vorstellung von Robert war nur eine Reihenfolge schlimmer Zufälle, die die schlimmsten Folgen hätten haben können. Im dritten Akte stürzte ein Träger, auf welchem man ein Dutzend brennender Lampen angebracht hatte mit grossem Geräusch auf die Bühne, fast im Momente als Mademoiselle Dorus die Scene betrat, und die Glaskugeln brachen in tausend Stücke. Dieser Träger wäre fast auf den Kopf der Sängerin gefallen, aber sie erschrack nicht, wich nur um einige Schritte zurück und fuhr in ihrer Rolle fort, ohne im Mindesten verwirrt zu werden.

Nach den schönen Gesangsscenen des dritten Aktes nach dem Dämonenchor, sollte sich ein Vorhang von unten auf vermittelst zahlreicher feiner Drahtfäden in die Soffiten hinein erheben; mehrere dieser Drähte waren aber schlecht befestigt und als diese Wolkendekoration schon ziemlich hoch gestiegen war, löste sie sich plötzlich und fiel auf die vordere Scene. Mademoiselle Taglioni, die gemäss ihrer Rolle, noch als leblose Figur auf einem Grabstein ausgestreckt war, hatte eben Zeit, in das Leben zurückzukehren und sich durch einen gewagten Sprung vor erheblicher Beschädigung zu retten. Ich gab sogleich Befehl, den grossen Vorhang nieder-

zulassen, der sich indess kurze Zeit nachher unter dem Beifalle des Publikums, dem die originelle und sehr kunstreich beleuchtete Klosterdekoration gefallen hatte, wieder erhob.

Ein noch schlimmerer Zufall kam im fünften Akte vor, unmittelbar nach dem herrlichen Terzett, welches der ganzen Composition als Entwickelung dient. Bertram allein muss hier durch eine Versenkung verschwinden, um in das Todtenreich zurückzukehren, wogegen Robert, den Nourrit darstellte, durch die Bitten Alicens bewogen, auf der Erde bleibt, um endlich die Prinzessin Isabella zu heirathen. Nourrit aber, in seiner Begeisterung und von der Situation hingerissen, stürzte sich unvorsichtiger Weise dem Höllengotte in die Versenkung nach. Man hörte nur einen Schrei: „Nourrit ist todt!“ Mademoiselle Dorus, welche die eigene Gefahr nicht zu erschüttern vermocht hatte, verliess die Bühne in Schluchzen aufgelöst. Da gingen auf der Bühne, unter derselben und im Saale drei verschiedene Scenen vor sich. Das überraschte Publikum glaubte, dass Robert sich dem Teufel ergeben habe und ihm in sein düsteres Reich gefolgt sei; auf der Bühne dagegen allgemeine Verzweiflung. Glücklicherweise hatte man in dem Augenblicke, als Nourrit fiel, die Matrazen auf welche Levasseur hinabgestürzt war, noch nicht weggenommen und Nourrit kam mit heiler Haut davon. Unter der Bühne endlich war Levasseur nicht wenig erstaunt, Nourrit ankommen zu sehen und fragte denselben verwunderungsvoll: „Was Teufel, thun Sie denn hier, hat man den Schluss abgeändert?“ Nourrit dagegen beeilte sich zu sehr, um alle Welt durch sein Erscheinen wieder zu beruhigen, als dass er eine Unterhaltung mit Levasseur hätte anknüpfen können und erschien endlich wieder, indem er Mademoiselle Dorus mit sich zog, die jetzt vor Freuden weinte. Einstimmiger Beifall brach im ganzen Saale los, der Vorhang fiel und die Namen der Verfasser wurden inmitten eines fieberhaften Enthusiasmus proclamirt. Nourrit musste übrigens noch an demselben Abend zur Ader lassen.

Die zweite Vorstellung von Robert der Teufel wurde um einen Tag aufgeschoben; die Bewegung im Publikum und die Spekulationen der Billetverkäufer begannen. Das Bild einer solchen Logen- und Sperrsitz-Börse ist zu interessant, als dass ich diesem damals neu auftauchenden Geschäftszweige nicht ein eigenes Kapitel widmen sollte.

Levasseur zeigte ein so grosses Sängertalent und erzielte mit der Rolle des Bertram einen so glänzenden Erfolg, dass ich ihm schon am Tage nach der ersten Vorstellung anzeigte, dass ich sein bisheriges Spielhonorar von fünfzig Francs, dem Nourrit's und der Damoreau gleichstelle, somit auf hundert Francs erhöhte.

Man kennt den glänzenden und dauernden Triumph, welchen das erste Meisterwerk Meyerbeer's bei seiner Aufführung in der grossen Oper erhielt. Robert der Teufel machte die Runde durch ganz Europa. In der ersten Zeit war es wohl der Luxus in der Ausstattung und das Originelle der Dekorationen, welche das Publikum anzogen, aber sehr bald wurde diese grosse und schöne Partitur verstanden und bewundert. Alle, die sie einmal gehört, wollten sie stets von Neuem hören, ihren Beifall stets von Neuem zeigen und die Annalen des Theaters hatten zu keiner Zeit einen ähnlichen Erfolg aufzuweisen.

Die Nonnenscene, in der Mademoiselle Taglioni zu tanzen hatte, geht bei halbdunkler Scene vor sich. Sie bat mich deshalb, sich in dieser Rolle durch eine andere ersetzen lassen zu dürfen und ich willigte, nachdem ich die Zustimmung von Meyerbeer erhalten auch ein, weil ich schon damals der grossen Tänzerin eine Rolle vorbereitete, die ihres Talentes würdiger war.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Müller, Clemens. Blüthen zwei und mehrstimmigen Gesanges für Schulen und gesellige Kreise. I. Abtheilung. Schaffhausen bei Schalch.

Der Herausgeber beabsichtigt das schweizerische Volkslied in dem Maasse und in der Weise zu berücksichtigen, wie es mit dem deutschen Volksliede in den Lieder-Sammlungen von Jakob, Erk, Cammerer etc. bereits geschehen. Dieses hübsch ausgestattete Heft enthält 82 Lieder, welche auch die Aufmerksamkeit in weiteren Kreisen verdienen.

Männerlieder, alte und neue für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges. Herausgegeben von *Wilhelm Greef*. Neuntes Heft. Essen bei Baedeker. Preis 3 Sgr.

Der Herausgeber verdient für die gewählte Auswahl einen besonderen Dank; unter diesen 25 Liedern finden sich mehrere Original-Compositionen desselben und von C. Wilhelm, J. Tausch, H. Reiber, J. Stern, Erk u. A.

Der praktische Organist, ein periodisch erscheinendes Hand- und Musterbuch. Herausgegeben von *Carl Seeger*. I. Lieferung. Offenbach bei André. Subscriptions-Preis 10 Sgr.

Dieses Werk, hat sich zur Aufgabe gestellt, den Freunden eines würdigen Orgelspiels eine reiche Auswahl leichterer und

schwerer Vor- und Nachspiele, anwendbar beim öffentlichen Gottesdienste darzubieten und besonders den Orgel-Componisten als Organ zu dienen, um ihre Compositionen der Oeffentlichkeit zu übergeben. Dieses Heft enthält Compositionen bereits bewährter Componisten, wie Dr. Volkmar, Kunkel, Flügel, Müller und des Herausgebers. Die Verlags-Handlung hat ebenfalls dazu beigetragen, dem Unternehmen eine möglichst grosse Popularität zu verschaffen, da der Preis sehr billig gestellt ist und die Ausstattung nichts zu wünschen übrig lässt.

Smetana, Fr., 3 Polka de Salon pour le Piano, op. 7. Prag bei M. Berra. Preis 15 Sgr.

Ziemlich geübten Spielern, welche diesen Genre von Compositionen lieben, darf dieses Heft empfohlen werden.

Graf, G. A. Souvenir de Bohême. Grand Morceau de bravoure sur des airs bohêmiens pour le Piano, op. 5. Ebend. Preis 22½ Sgr.

Wir sind zwar nicht im Stande, in der Bearbeitung der Motive Originalität zu entdecken, jedoch kann derselben das Prädicat effectvoll nicht abgesprochen werden; es wollen sich aber auch nur solche Pianisten an dieses Werk wagen, deren Handgelenk sehr geübt und deren Fingerfertigkeit nicht gewöhnlich ist. 4.

Tschirch, Wilhelm. Der gesühnte Hirsch, für Tenor, Solo und Männer- auch gemischten Chor mit Clavierbegleitung, op. 36. Schleusingen bei Conrad Glaser. Preis 12½ Sgr.

Das Stück ist ein Bild munteren Waldlebens. Hastig jagt der Jäger den Hirsch durch Gestripp und Geklipp, bis er erliegt in der Schlucht. Dieser aber gibt dem schwarzbraunen Mädchen, das zufällig vorbeigeht, die Sühne seines Todes auf, und fortan wird der Jäger von den schwarzen Augen verfolgt und kann nicht zur Ruhe kommen vor den unerbittlichen Liebesgedanken. Chor und Solo wechseln munter ab, bald spricht jener oder dieses die musikalischen Gedanken allein für sich aus, bald nehmen sie sich die begonnenen Gedanken, die musikalische Phrase in neckischer Weise ab.

Die Composition ist eine wohlgelungene zu nennen und ist — nebenbei bemerkt — auch nicht schwer.

Doctor, F. E. Mazurka brillante pour le Piano, op. 28. Leipzig, F. Kistner. Preis 10 Ngr.

Der Hauptgedanke recht frisch und anziehend — die Nebengedanken zu sehr Nebengedanken — Bei dem Tempo con fuoco e molto vivace sind am Schlusse der zweiten Seite die weiten Arpeggien, sowie die Octav salto mortale's etwas gar zu halsbrecherischer Natur, stechen auch gegen die übrige Einfachheit etwas grell ab. Es ist dies wirklich zu bedauern, da diese Mazurka im übrigen so sehr eingänglich und gefällig ist.

Doctor, F. E. Tarantelle pour le Piano, op. 26. Leipzig, F. Kistner. Preis 10 Ngr.

Was bei dem vorigen bemerkt, gilt im Ganzen auch hier, die Gedanken sind alle einem gesunden kräftigen Sinne entsprossen, wäre nur nicht hin und wieder das technisch unbequeme ein Hemmniss, die flüchtige Bewegung des Tarantellen-Tempo's richtig beizubehalten. Es ist wahr — der Chrakter dieses Schwindeltanzes ist auch wild und ungestüm, dennoch möchte ich die weiten Sprünge im Bass lieber vermeiden, ebenso den zu häufigen Harmoniewechsel.

Mächtig, Carl. Ach wie ist's möglich, dass ich dich lassen kann. Thüringisches Volkslied für das Pianoforte übertragen, op. 5. Breslau, F. Leuckart. Preis 12½ Ngr.

Das Ganze hat für den Salon eine bequeme Länge oder vielmehr eine angemessene Kürze, und ist recht gefällig componirt, sowohl dem Geschmack als auch der Technik nach. Schlägt man den Titel auf, so trifft man auf die Ueberschrift Fantasie, und wohl mag sie gelten, da die Ideen sich recht frei bewegen, — ohne jedoch von dem Hauptgedanken ab, sich zu lange in der Fremde halten zu lassen, — kurz — es erfüllt diese Composition ihren Zweck vollkommen, — sogar über die Gränzen ihrer bescheidenen Anforderungen, die sich in der musikalischen Formen-Anlage ausspricht.

Jungmann, Albert. Ständchen, Gedicht von Kessel. Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Violine, op. 17. Hamburg, Jowien. Preis ⅓ Thlr.

Liedchen, hebe dich auf Schwingen
Einer sanften Melodie,
Immer leise sollst du klingen
Wie in ferner Harmonie;
Sollst nicht rauschen, sollst nicht klagen,
Nicht des Schlummers Störer sein;
Aber flüsternd darfst du's sagen:
Ewig! Ewig denkt er dein.

Es geht diesen Worten eine ziemlich ausgedehnte Introduktion vorher, die einem Violinspieler Gelegenheit gibt, Fertigkeit und Geschmack zu zeigen in der exacten Ausführung von Harpeggien. — Die Clavierparthie verhält sich etwas untergeordnet, — welches indessen der Singstimme gegenüber, wir auch in der Ordnung finden würden, besonders da die Worte selbst jede übermässige Ruhestörung sich verbitten, — läge nur nicht das Untergeordnetsein, in der Bedeutungslosigkeit der Rhythmik, sowie der monotonen Consequenz. Ungeachtet der gar zu bescheidenen Anwendung der Kunstmittel zeichnet sich das Ganze durch brillante Wirkung aus, und wir freuen uns um so mehr, dass wir unsere Anerkennung nicht allein der glücklichen Instrumentalzusammenstellung zuschreiben dürfen, sondern auch in vieler Beziehung der geschickten Durchführung. 15.

Aus Wiesbaden

Unsere Oper wurde nach den Frühlingsferien am 24. April wieder eröffnet und zwar mit „Robert der Teufel", hat indess bis jetzt noch nichts Besonderes geboten, wenn dies nicht eine Gastdarstellung des Barytonisten Boschi als Asthon in „Lucia" ge-

wesen wäre. Man hatte diesen Sänger zum Ersatze des uns verlassenden Barytonisten Minetti auserschen, welch letzterer einen Ruf nach Wien hat. Herr Boschi hatte in dieser Darstellung allgemein befriedigt, da er eine sonore, kraftvolle, umfangreiche Barytonstimme besitzt, und zu singen und zu spielen weiss; dennoch scheint es, als ob der Wunsch derjenigen, welche schon vor dessen Auftreten beliebt hatten, ihm „keine Stimme" zu zuerkennen, in Erfüllung ginge und Herr Boschi leider zu keinem weiteren Gastspiele gelange. Auch die hier so beliebte Frl Stork sowie die oft verkannte Frl Rutschmann werden uns verlassen. Was unsere Oper im Allgemeinen betrifft, so hat sie jetzt den Aufschwung noch nicht genommen, den wir ihr in unserem vorigen Berichte wünschten; die alten Bekannten tauchen eine nach der anderen im Repertoire wieder auf, Neues wird nichts einstudirt, an Proben ist nichts weniger als Ueberfluss und die Aufführungen selbst sind vor wie nach. Der Glanz, der unsere Oper unter Schindelmeissers Leitung verherrlichte, ist verloren gegangen; führen wir nun als Beleg an, dass der von Schindelmeisser mit so vieler Sorgfalt einstudirte Lohengrin sich jetzt gar nicht mehr auf die Bretter wagt, was allgemein bedauert wird und Viele zur Unzufriedenheit stimmt, und haben die schärfsten und musikalisch kunstreichen Kritiken des hier weilenden Pianisten Ehrlich für die Hebung der Oper noch keinen Erfolg gehabt, trotzdem dass diese in unserm Publikum eine grosse Aufregung bewirkt; man hat denselben nur „Zeugnisse" aber keine musikalische Thatkraft entgegen zu setzen gewusst. Es ist schade für die vielen trefflichen Sänger- und namentlich ganz ausgezeichneten Orchesterkräfte die wir besitzen und mit denen ganz Anderes geleistet werden könnte. —

An Concerten war die letztere Zeit nicht reich, dagegen hat sie eines geboten, das des Hrn. Ehrlich, welches sich in überwiegender Grossartigkeit darstellte Wohl selten war es hier noch einem Künstler gelungen, wie dies bei dem Concertgeber der Fall war, und um so gespannter musste allerdings darum die allgemeine Aufmerksamkeit auf das Concert gerichtet sein, das als dessen erste eigentliche öffentliche Leistung zu betrachten war. Das Programm liess Vieles erwarten: Beethoven, Schubert, Mendelssohn boten anziehende Namen, und Compositionen und Transscriptionen des Concertgebers waren auch geeignet, wenigstens die Neugierde zu reizen, um neben der Technik desselben auch dessen spirituelle Befähigung näher kennen zu lernen Der Erfolg nun übertraf sehr die Erwartung Hr. Ehrlich trug zunächst eine Fantasie eigener Compositon über 2 Motive von Bellini vor Schon in dieser entwickelte er seine enorme Gewandtheit, die schwierigsten Läufe, Octavengänge, Doppeltriller in einer Hand etc etc. führte er mit Sicherheit und Delikatesse aus, dabei mit einer Ruhe aus, die dem Ganzen Würde verlieh. Höher noch indess, bis zur Weihe, steigerte sich sein Spiel in der Ausführung der Beethovenschen Sonate op 47. für Klavier und Violine, welche letztere Hr. Concertmeister Fischer übernommen hatte Beide Virtuosen zeigten hier nicht nur die vollendetste Technik, sie zeigten auch ihre Achtung für den grossen Meister, ihr Erfassen desselben, und rissen das Gefühl des ganzen Auditoriums mit sich fort, entflammten bis zur Begeisterung. Was Hrn. Fischer insbesondere betrifft, so hatten wir schon oft Gelegenheit, sein herrliches Spiel zu bewundern, können aber kaum sagen, dass er je seelenvoller sein Instrument behandelte, wie dieses Mal; ihm wurde der wärmste Beifall. Die 3. Instrumentalpiece bildeten 3 Charakterstücke des Concertgebers für Clavier, Violine (Hr. Fischer) und Violoncello (Hr. Grimm): Andante, Allegretto giocoso und Allegro appassionato. Die Composition betreffend, hat sie durch ihre theilweise canonische Führung und ebenso durch ihre originelle Haltung musikalischen Werth; die Ausführung konnte unter den Händen der beiden schon besprochenen Künstler, wie des nicht minder gewandten dritten, des Hrn. Grimm, nur eine treffliche sein. Die Schlussvorträge des Concertgebers bestanden aus Dupont's Pastorale, der Liszt'schen Uebertragung von Schubert's „Lob der Thränen" und der eigenen Uebertragung von Ernst's Andante spianato und „Carneval von Venedig". Die erste Nummer war hier neu, sie ist sehr nett ausgearbeitet, ohne Pretention und doch nicht ohne Effect; Hr. Dupont darf es in doppelter Beziehung dem Concertgeber danken, sie gewählt zu haben. Die 2. Nummer war nicht neu, um so mehr aber konnte der äusserst feine Vortrag seine Würdigung finden. Den „Carneval" waren wir nur in seinen halsbrechenden Sprüngen und humoristischen Wendungen von Meistern auf der Violine zu hören gewohnt; ihn in seiner ganzen Eigenthümlichkeit auf das Klavier zu bringen, war ein Wagniss, das Hr. Ehrlich mit gleicher Genialität unternommen und ausgeführt hat. An Gesangsvorträgen hörten wir „Frühlingslied" von Mendelssohn, „Morgenständchen" von Schubert, beide von Frl. Molendo äusserst reizend gesungen, ferner der „Neugierige" und „die Forelle" von Schubert und „Rheinisches Volkslied" von Mendelssohn — nicht minder reizend von dem Mitglied unserer Oper: Hrn Brunner vorgetragen, sodann hörten wir noch von unserm trefflichen Barytonisten Minotti 2 Lieder von Barth „Sei still" und „Grüsse", das erste gut gearbeitet, das zweite in Proch'scher Manier gehalten.

Hr. Ehrlich hat durch dieses Concert sowohl den vollendeten Pianisten als auch durch dessen Programm den Aesthetiker bekundet, was auch von dem Publikum, das aus der Elite unsererer musikalischen Welt bestand, vollkommen anerkannt wurde, indem einer jeden Nummer der reichlichste Beifall gezollt ward.

Als Nachtrag können wir dem noch hinzufügen, dass noch vor wenig Tagen Hrn. Ehrlich die Ehre zu Theil wurde, vor S. H. dem Herzoge zu spielen und von diesem mit aller Anerkennung aufgenommen zu werden. 11.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. In dem dritten Concert des Männerges.-Vereins, welches am 13. Mai im grossen Casino-Saale stattfand, hörten wir eine neue Composition des jungen Max Bruch, die abermals den erfreulichsten Beweis seines grossen und in schönster Entwickelung befindlichen Talents lieferte. Die Composition „Rinaldo" Cantate von Göthe, für Männerstimmen, Tenor-Solo, Quartett und Chor, ursprünglich mit Orchesterbegleitung, kam an jenem Abend mit Begleitung von 2 Pianofortes zur Aufführung, was dem Totaleindrucke nur wesentlich schaden konnte, indem die charakteristische Behandlung des Accompagnements leicht erkennen liess, dass dem Orchester eine Hauptaufgabe gestellt worden. Wenn der Text sich auch nur wenig zur Composition eignet, so muss doch zugegeben werden, dass es dem jungen Bruch dennoch gelungen, ein Tongemälde zu schaffen, welches ganz gewiss im Stande ist, einen nachhaltigen Eindruck

zu machen, wenn dasselbe in seiner ursprünglichen Fassung zu Gehör gebracht wird. Die Aufführung selbst war eine sehr gute, da sowohl Herr Pütz sein Solo, so wie Quartett und Chor mit vielem Ausdruck sangen. Die Begleitung wurde vom Componisten und Herrn Ferdinand Brennung vorgetragen. — Es dürfte überflüssig sein, in Bezug auf die Ausführung der Quartette von Kuhlau, Franz Weber, J. Otto, Silcher, Methfessel und Mendelssohn besonders zu bemerken, da die ausgezeichneten Leistungen des Vereins hinreichend bekannt sind. Zu erwähnen bleibt nur noch, dass Herr Th. Pixis mit hoher Meisterschaft und stürmisch wiederholtem Beifall Variationen von Viextemps spielte. Herr DuMont-Fier, welcher uns durch seinen wahrhaft künstlerischen Gesang schon so manchen Genuss bereitete, sang ein Lied von F. Abt „Valencia's Rose" mit Brummstimmen und erwarb sich wohlverdienten Beifall. — Indem wir hoffen, dass der Männergesang-Verein auch in der Folge Concerte veranstalten wird, drücken wir den Wunsch aus, in der Auswahl der Gesänge, das kräftige Element mehr vorwalten zu lassen, als dies bisher der Fall gewesen. —

— Herr Musikdirector Methfessel, welcher nach der Schweiz reist, war hier anwesend und wohnte dem Concerte des Männer-Gesangvereins bei, welcher ihm in der Nacht noch ein Abschieds-Ständchen brachte.

— Mit der 6. Soirée für Kammermusik, welche am Mittwoch im Saale des Hotel Disch stattfand, hat unsere diesjährige an Genüssen so reiche musikalische Saison ihr Ende erreicht. Das Programm bestand aus folgenden Werken: Streichquintett von Mendelssohn (op. 87, B-dur) vorgetragen von den Herren Pixis, Derkum, Peters, Meckum und Reimers — Novelletten für Pianoforte, Violine und Violoncello von Niels W. Gade (op. 29) vorgetragen von Herren Capellmeister Hiller, Pixis und Reimers. — Streichquartett von Beethoven (op 74, Es dur) vorgetragen von den Herren Pixis, Derkum, Peters, und Reimers und Sonate für Pianoforte (op. 47) componirt und vorgetragen von Herrn Capellmeister Hiller. Sowohl das Quintett wie auch das Quartett kamen auf eine ihrem Charakter entsprechende Weise zu Gehör, so dass die in derselben enthaltenen Motiven klar und deutlich hervortraten und ihre Wirkung nicht verfehlen konnten. — Die Novelletten von Gade, welche wir zum ersten Mal hörten, bekunden den geistvollen Componisten, welcher in diesem Werke weniger an den Vortrag in einem grossen Concert als an den Salon gedacht zu haben scheint; sie sind so äusserst fein durchgearbeitet, dass auch nicht eine Note, nicht eine Nuance verloren gehen darf, wenn ihre Wirkung eine dauernde sein soll. Die Composition besteht aus 5 Sätzen — Allegro scherzando, Andantino con moto, Moderato, Larghetto con moto und Allegro (Finale) und bedarf keiner weitern Empfehlung um sich jenen Erfolg zu sichern, welcher fast allen Compositionen Gade's mit allem Recht zu Theil wurde. Die Ausführung war eine so vollendete, wie sich dies von den Vortragenden erwarten liess. — Herr Capellmeister Hiller gewährte uns durch den Vortrag seiner Sonate noch einen wahrhaften Hochgenuss.

Dresden. Vielfach wurde der Vorwurf ausgesprochen, dass dem Tonkünstler hier keine Gelegenheit geboten sei, den Gesichtskreis seiner Kunst zu erweitern, was allerdings bis voriges Jahr nicht unbegründet war. Im July 1854 verbanden sich 13 jüngere Kammermusiker der königl. Kapelle mit einem hiesigen Pianisten zur Bildung eines Tonkünstler-Vereines und fanden eine so lebhafte Theilnahme, unter ihren Kunstgenossen, dass der Verein gegenwärtig 89 Mitglieder zählt — Der eben veröffentlichte Bericht über die Wirksamkeit des Vereins weist nach, dass in 30 Versammlungen, 60 verschiedene Instrumentalwerke und 3 Gesangwerke zur Aufführung gekommen sowie 2 wissenschaftliche gehalten worden.

Paris. Die neue Oper von Halevy, welche im Lyrischen Theater gegeben wurde, heisst „Jaguarita, die Indianerin; die Hauptpartie ist für Mad. Cabel geschrieben. — Unter den vor einigen Tagen angekommenen zahlreichen Künstler, welche während der Industrie-Ausstellung concertiren wollen, befinden sich Frl. Jetty von Tiefftz aus Wien und der kleine Pianist Fritz Gernsheim aus Worms — Die Einnahme der Theater, Concerte, Bälle etc. betrug im Monat April 1, 061, 995 frs. 56 c.

London. Lablache ist als Dulcamara im Liebestrank mit ungeheurem Beifall aufgetreten; das Haus war in allen Räumen gefüllt und die Aufführung eine vorzügliche. Mad Bosio (Adine), Sig. Gardoni (Nemorino) und Graziani (Belcore) leisteten Vorzügliches Die Oper sollte am folgenden Abend wiederholt werden, musste jedoch wegen Heiserkeit Lablache's unterbleiben und statt derselben kam Rossini's Graf Ory zum fünften Mal zur Aufführung. Von Verdi's neuer Oper „Trovatore", die vorigen Donnerstag gegeben wurde, lässt sich noch nicht behaupten, ob solche gefallen oder missfallen; das Publikum blieb zwar nicht theilnahmlos, gerieth aber auch nicht in jenen Enthusiasmus, den jener Componist leider hier so leicht hervorzurufen vermag. Alle Mitwirkende gaben sich grosse Mühe, der Oper einen Erfolg zu sichern; Mad. Viardot, welche an jenem Abende zum ersten Mal auftrat, erwarb sich stürmischen Beifall; Jenny Ney errang sich ebenfalls die lebhafteste Anerkennung und in den hiesigen Zeitungen wird ihr das wenig schmeichelhafte Lob gespendet, dass ihre Leonore in Verdi's Trovatore einen höhern Genuss gewähre, als die Beethoven'sche Leonore.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 21. **Cöln, den 26. Mai 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Zwei Lieder Richard Wagner's.

Ein englisches Urtheil über Wagner.)*

Je mehr wir von Richard Wagner zu sehen und hören bekommen — so lässt sich der bedeutendste der musikalischen Kritiker der Times vernehmen — desto mehr überzeugen wir uns von der Richtigkeit unseres gleich zu Anfang abgegebenen Urtheils, dass nämlich dieser Mann, so ausserordentlich er auch in andern Dingen sein mag, so hoch man auch seine allgemeine künstlerische Begabung schätzen darf, die Musik nicht als ein von der Natur ihm besonders verliehenes Geschenk betrachten kann, wenigstens insofern nicht, als sie bei ihm weder zur höchsten Ausbildung der Sprache wird, noch eine schöne Form des Ausdrucks annimmt. Wir haben die beiden unten näher bezeichneten Compositionen mit ungewöhnlicher Sorgfalt durchforscht, aus Besorgniss, dass wir irgend einen der Vorzüge dieser Musik der Zukunft übersehen möchten, welche bestimmt sein soll alle Mängel der Vergangenheit zu umgehen, dann aber auch in dem festen Vorsatze, wo möglich die Quelle des mystischen Lichts aufzudecken, welches, wie man uns sagt, jetzt alle Seiten des alten deutschen Gemüths durchziehen und mit seinen Strahlen die seit zwei Jahrhunderten immer dichter gewordene Dunkelheit verscheuchen soll. Wir sind bei dieser Aufgabe vielleicht unglücklich, vielleicht widerwillig gewesen; wir handhabten möglicherweise den Schlüssel zu diesem grossen musikalischen Geheimniss nicht kunstgerecht genug, oder wir befanden uns in dem Stadium einsichtsloser Unwissenheit, die man mitunter unhöflicherweise Hartnäckigkeit nennt — aber, sei dem, wie es wolle — wir sind nach dem, was vor uns liegt, genöthigt einen der beiden Schlüsse anzunehmen: Entweder ist Wagner ein verzweifelter Charlatan, mit hinlänglicher Weltkunst und energischem Willen ausgerüstet um eine gaffende Menge zu überzeugen, dass das widerliche Gemisch, welches er zusammengestellt, irgend einen kostbaren inneren Werth verschliesse, auf den man leben und sterben müsse, selbst wenn man ihn noch nicht erkannt; oder er ist ein selbstbetrogener Enthusiast, der unerschütterlich an das eigene Apostelthum glaubt und für jede Würdigung musikalischer Schönheit zu sehr verloren ist, um die Werthlosigkeit seiner Berufung zu erkennen. Wir bemerken hierbei, dass keine dieser absonderlichen Behauptungen durch die alleinige Durchsicht von zwei kleinen Liedern gerechtfertigt werden kann, die vielleicht nur als blosse Abirrungen der Erfindungsgabe eines grossen Mannes anzusehen sind, sondern dass man eines solchen wahre Stellung zur Kunst nur durch das Studium seiner grösseren Werke abschätzen lernt. So bezeichnend diese Bemerkung aber auch sein mag, so ist sie doch wiederum manchmal nur so theilweise wahr, dass wir ihre Nutzanwendung auf den vorliegenden Fall nicht gestatten können. Nehmen wir irgend ein kleines Lied von solchen Männern, deren Genie die ganze Welt anerkannt hat, von Mozart, Beethoven oder Mendelssohn, und wir werden in denselben nichts Widriges, Geschmackloses, oder Unmusikalisches finden. In jedem einzelnen Moment tritt uns die ausgeprägte Individualität und der wahre Fortschritt entgegen. Aber überall prunkt die Originalität, oft sogar die Sonderbarkeit, nicht um ihrer selbst willen; sie ist stets ein Theil von des Mannes innerster Natur und in

*) Wir fühlen uns zu der Bemerkung genöthigt, dass wir diesen Aufsatz einfach als ein Curiosum, als einen Beitrag zu dem grossen Zeitkampfe der musikalischen Welt, geben. Der Berichterstatter der Times mag in manchen Dingen Recht haben, aber der Schluss seines Referats zeigt nur zu deutlich, dass er pro domo kämpft. Die Complimente, die er den Deutschen macht, sind eben ein Pendant zu den Aeusserungen eines edlen Lords im Oberhause, bei Gelegenheit der Debatten über die Fremdenlegion. Die Red.

allen Fällen einem bestimmten Zwecke untergeordnet. Dann aber lassen uns diese Männer der Vergangenheit auch nie ohne den Eindruck der Göttlichkeit ihrer Mission, ein Eindruck, den uns die alldurchdringende Macht einer Schönheit einprägt, keiner Schönheit in Räthselschrift die zu ihrer Enthüllung erst einer gewissen Periode der Zukunft bedarf — nein, einer klaren, fasslichen, von Jedermann anerkannten Schönheit. Wohl ist es möglich dass Niemand aus einem kleinen Liede Beethoven's den mächtigen Genius erkannt und prophezeit hätte, der später die neunte Symphonie schuf, aber eben so gewiss würde Niemand die kleinste Composition eines solchen Mannes aus der Hand legen, ohne die Ideen eines grossen Genies, von Meisterhand geordnet und gefeilt, erkannt zu haben. Betrachten wir hingegen von diesem Standpunkte die beiden Lieder Wagners, so sind wir genöthigt — selbst auf die Gefahr hin, Liszt und halb Deutschland für närrisch zu erklären und trotz unserer wirklichen Sorge nur etwas von dem zu finden, was jene als bewunderungswürdig in die Welt hinausschreien — zu erklären, dass diese beiden Compositionen sich nur durch die vollständige Abwesenheit alles dessen, was man musikalisch schön nennen könnte, auszeichnen, ein Mangel zu welchem noch die unerträglichsten Verletzungen, die die Prinzipien der Harmonielehre bis jetzt irgendwie erlitten haben, hinzutreten. Hier ist von rhythmischer Melodie kaum eine, von Form oder Weise gar keine Spur. Wenn es einem möglich wird, aus einem dieser Lieder zwei aufeinanderfolgende Takte einen Augenblick zu behalten, so ist es nur darum, weil dann diese Stelle irgend ein musikalischer Gemeinplatz ist, gleich dem „Wenn" und „Und" der Unterhaltung. Ein Einzigesmal zwar (in dem letzten Theile des zweiten Liedes) geht der Componist aus seiner Monotonie heraus, um sich in etwas freierer Weise zu bewegen, aber auch hier nur um eine unselige Folge melodischer Progressionen auszuüben, dass der Sänger, welcher dieselben genau ausführen wollte, besser keine Ohren hätte, wie auch die Zuhörer, die geduldig ausharren wollten, einen ähnlichen Mangel keineswegs zu beklagen hätten.

So sinnlos, absurd, ja unangenehm die Singstimme in diesen Liedern aber auch ist, so ist deren harmonischer Bau — denn Form, im technischen Sinne des Worts haben sie nicht — noch weit mehr zu verwerfen. Er lässt nur den Gedanken in uns aufkommen, dass Jemand, dem Musik gänzlich unbekannt, eine Anzahl Akkorde auf dem Pianoforte entdeckt und dieselben alsbald, völlig unbekümmert um ihren gegenseitigen Zusammenhang aneinander gereiht habe. Es ist nun freilich sehr schwer, bei dem Mangel einer wirklichen Vorlage zum Anführen, Punkte der berügten Art dem Leser fasslich aufzuklären, da wir aber einmal so weit in der Auffindung von allgemeinen Fehlern gegangen sind, so wollen wir unser Bestes thun, und auch die einzelnen Mängel hier auseinandersetzen. Das erste Lied „Athmest Du mit mir" (Dost thou breathe with me), zum Beispiel, ist in C-dur geschrieben; die Begleitung beginnt dagegen mit E-dur in einer Folge von Achteltriolen, einer Figur, welche durch die ganze Begleitung fortläuft, dann haben wir im zweiten Takte schon A-moll, im dritten eine weitere Umkehr zur Septimdominante in D und in den beiden folgenden die None und Septime in G. In dieser letzten Tonart fängt in dem folgenden Takte der Gesang an und geht wunderbar eilig mit einer scharfen Quinte zur tonischen Harmonie über. Von da weiter ist die harmonische Folge durch fünfzehn Takte im Wesentlichen die nachstehende: — 7 in E; F; 6 in A; B-dur; 7 in D; 7 in G; C-dur und moll; 6 in G; A-moll; 7 in B; 4.2 in C; 6 in B; A-moll; und dann mit 6.4 und 7 in D, zu einem Schluss in G. Diese Wanderung geht nun für die Zahl der Takte noch an, aber unmittelbar nachher fängt der Gesang wieder in Es an, durchläuft — wenn man so sagen darf — einen genau gleich grossen Weg von Modulationen, mit dem einzigen Unterschiede, dass am Ende der fünfzehn Takte der Componist wieder bei C dur angelangt ist, worauf denn eine wenig grössere Anzahl von Takten in bunten Sprüngen über Dur- und Moll-Akkorde diese Composition zu Ende führen. — Wirreres, Unzusammenhängenderes und Stümperhafteres als all dieses kann man sich kaum denken, und seine unbefriedigende Wirkung wird gewiss nicht dadurch gehoben, dass der Singstimme keine weitere Aufgabe geworden, als einen kleinen Theil dieser Harmonie — Melodie, in irgend welchem Sinne kann man dies nicht nennen — mitzutragen. Das zweite Lied sprudelt von ähnlichen dummen und sinnlosen Sonderlichkeiten über. Es fängt in G-moll an und nöthigt uns dann gleich in den ersten neun Takten dreimal in derselben Tonart von Dur auf Moll überzugehen. Dann windet sich der Componist durch eine 6.4 in A zu D-moll durch, bricht durch eine Septimdominante in D ab, kehrt zu G-moll zurück und nimmt dann eine abermalige Zuflucht zu dem 6.4 A, diesmal jedoch, um es consequent durchzuführen.

Drei lange Akkorde, D-moll, C-dur und B, in der bekannten Pastoralmanier ausgeführt, führen nun zu dem einzigen zusammenhängenden Theil in den beiden Liedern, nämlich zu einer Seite von Gemeinplätzen für

die Singstimme, wozu als Begleitung ein fortwährendes Tremolando in B bis zum Schlusse, der sich in D-dur auflöst. Nun aber kommt eines der schrecklichsten Dinge, dem ein eben empfindlicher Zuhörer wohl je ausgesetzt war. Das Ohr ist nämlich durch die ungebührliche Dauer einer ganzen Seite übersättigt, die in B-dur beginnend und dann, o kostbare Reihenfolge! in nur drei Takten mit drei Tonarten, D-dur, C-moll und B-moll schliesst. — Und zu welchem Zwecke all dies Geschnatter, (Cacophony) werden unsere musikalischen Leser fragen? Einzig darum, dass dieser letzte B-moll-Akkord einem 6.4.3 in A Platz mache, wodurch denn der zweite Theil des Lieds in G-dur eingeleitet wird — ein Schluss, den ganz gewiss ein Jeder, selbst wenn er noch nicht so weit in die „Zukunft" vorgeschritten wäre, auf eine viel leichtere, zierlichere und gefälligere Weise herbeigeführt hätte. Dieser zweite Theil ist derselbe, den wir schon oben wegen der ausnehmenden Hässlichkeit seines Themas angeführt haben, einer Hässlichkeit, die so weit geht, dass wir wetten möchten, es spiele Keiner diesen Theil ruhig zu Ende. Das ist indessen noch nicht Alles! Man erinnere sich, dass dieser Theil wesentlich in G-dur steht; in den letzten fünf Takten sehen wir die folgende haarsträubende Harmoniefolge dreimal angewendet: B-dur, G-dur, C-moll, 6.5 in A, gekürzte Septime in A, 6.4 in B, 6.5 in C und dann mit der gewöhnlichen Cadenz in D, der Uebergang zu dem Original-Schlüssel. So dass, statt diesen leeren hässlichen Theil von nur acht und dreissig Takten Länge zu einem ordentlichen Schluss zu bringen, der Componist es wohl nöthig und wahrscheinlich der „Zukunft" angemessen gefunden hat, in den letzten fünf Takten noch in Modulationen der verschiedendsten Tonarten herumzuschweifen.

Und wir sollten wirklich dieses sinnlose Tappen um eine Menge von Akkorden, ohne Form, Idee, Erfindung und Ausdruck für Musik hinnehmen! Für Musik hinnehmen, der gegenüber uns Mendelssohn nur als „Jude", Mozart und Beethoven — der anderen Tondichter gar nicht zu gedenken — nur als schüchterne Horcher an den Pforten der Wahrheit erscheinen, durch welche vor aller Welt zuerst Richard Wagner den Weg gebahnt hätte.

Die Zeit, wo solcher Unsinn sich Geltung verschaffen konnte, ist längst vorüber. Wir finden es erklärlich, dass in einem Lande, wo man sich mit dem Denken so sehr beschäftigt, dass man darüber vergisst, die Gedanken zur That werden zu lassen, diese Ideen einen theilweisen Erfolg haben konnten; in England werden sie Fiasco machen. Das Publicum will schon seinen Ohren zu lieb, nichts davon wissen, und die englischen Musiker sind viel zu gut erzogen, als dass sie ihre bisherige Ueberzeugung einer Reformation, die unter so dürftiger Gestalt auftritt, zum Opfer bringen sollten. Was die beiden angeführten Lieder anbetrifft, so nehmen wir keinen Anstand, ihnen jede Musik abzusprechen. Wenn der Componist mit deren Herausgabe einen Spass beabsichtigt hat, so war es ein herzlich schlechter; war es ihm indessen Ernst, so wiederholen wir hier noch einmal: Wagner ist entweder der kühnste Marktschreier, oder er lebt in einer Selbsttäuschung wie sie bis jetzt noch nicht dagewesen!

Wir sind einer so werthlosen Sache gegenüber ungewöhnlich weitläufig und ernst gewesen, aber die Gelegenheit dünkte uns reif und die Zeit gekommen, wo man das lang Zurückgehaltene endlich aussprechen müsse. Zu einer Zeit, wo englische Musiker mit den grössten Schwierigkeiten zu kämpfen haben, um ihren Werken Publicität zu verschaffen, um ihren Verdiensten öffentliche Geltung zu erwerben, sehen wir einen Fremden zu uns kommen, einzig um das Publikum zu mystificiren, um seine Aufmerksamkeit von dem weit höheren Verdienst der eigenen Landsleute abzulenken. Als Musikdirector hat Herr Wagner Nichts gethan, was nicht ein halb Dutzend unserer Dirigenten weit besser gekonnt hätten und als Componist wäre es wirklich ein Scandal ihn mit den Männern von Ruf, die unser Land besitzt, zu vergleichen. Unsere gewöhnlichsten Balladendichter würden ihn hinsichtlich der Schöpfung einer Melodie beschämen und wir wollen hoffen, dass es keinen Musiker von mehr als jähriger Praxis giebt, der so wenig Schule und Gehör hat, um Sachen zu schreiben, so widrig, wie die, welche wir eben besprochen haben!

Ueber C. M. v. Weber und F. Mendelssohn-Bartholdy.

I.

Hat man gleich in der neuesten Zeit bei der Würdigung und Beurtheilung von Künstlern immer mehr die Verhältnisse in Betracht gezogen, unter welchen dieselbe ihre Werke schufen, so ist doch trotz dieses Bestrebens reellerer Kenner und Beurtheiler, gegenüber den Leistungen derselben, hierdurch so gerecht wie möglich sich zu zeigen, bisher es meist noch ausser Acht gelassen worden, in die Beleuchtung der Verhältnisse mit hineinzuziehen das Spezielle der betreffenden Individualität, des Temparements, des Charakters, sowie

der Erziehung, der Bildung und jeglichen äusseren Einflusses auf das Gemüth eines Künstlers im engeren, ich möchte sagen, geistigeren Sinne.

Viel Verwandtes in dieser Beziehung haben unstreitig miteinander Weber u. Mendelssohn, die beiden Hauptvertreter der musikalischen Romantik; möchte sich gleich in ihrer augenblicklichen äusseren Erscheinung viel Verschiedenes finden und besonders Unterschiede in den Verhältnissen unter deren Einflusse sie gewirkt haben.

C. M. von Weber verlebte in künstlerischer Beziehung seine Jugendzeit ziemlich wild und ungeregelt, was seine Jugendcompositionen lebhaft documentiren. Erst als er zusammen mit Meyerbeer bei dem Abt Vogler studirte, kam in sein Schaffen mehr Klarheit und Verständniss, und fand er hier, wenigstens was contrapunktische Studien betrifft, eine gediegene Anregung.

Eine bekannte Thatsache ist es, dass Meyerbeer, so zu sagen, hier noch einmal so viel lernte, als Weber, bei dem sich die Folgen seiner zwar nicht unsorgfältigen aber doch nicht genug geregelten Erziehung in seinem geringeren Mangel an Ausdauer sehr deutlich documentirten. Kurz er wurde, was diese Seite anbelangt, von dem sehr zäh-beharrlichen Meyerbeer zu Voglers Bedauern total überflügelt und konnte es auch nie zu der eminenten Gewandtheit in Satz, Harmonie und Polyphonie bringen wie jener.*)

Weber war, und darin Mendelssohn verwandt, von schwächlicher Constitution, kränklich, empfindlich, reizbar. Die Folge davon war Misstrauen gegen sich und Andere, sowie, dass er, so sehr sein sonst so herrlicher und edler Charakter diess auch stets zu unterdrücken trachtete, nicht ganz frei von Neid blieb.

Im Uebrigen, wie gesagt, dagegen voll tiefen, edlen in seinem Grundzuge ächt deutschen, Gemüthes, bewies er letztere Seite schon früh in der dringenden Weise, in der er Meyerbeer, welcher sich in seiner ersten Periode specifisch dem italienischen Genre u. Geschmacke zugewandt hatte, wiederholt beschwor, ihn (bei Meyerbeers Wiederkehr aus Italien und Beider Zusammentreffen in Dresden) fast unter Thränen bestürmte, doch wiederum in seinen Compositionen deutsch zu werden und zu bleiben und nicht ferner seine Nationalität zu verleugnen, wobei er allerdings nicht beachten mochte, dass er es bei Meyerbeer mehr mit orientalischem als mit deutschem Blute zu thun habe. Was aber das Merkwürdigste hierbei, ein eigenthümliches Verhängniss oder doch eine Kette von herben Erfahrungen veranlassten denselben, das ächt-deutsche so glühend vertheidigenden Weber in seinen letzten Jahren, ich komme später darauf zurück, sich mehr zur italienischen Musik hinzuneigen, als irgend ein anderer, Deutschland wirklich entsprossener Componist.

Ich berühre nur flüchtig den gerechten Triumpf, welchen Weber mit seinem Freischütz, als ächt-deutscher Nationaloper feierte, den er z. B. in Berlin in einem Jahre einige 50 Mal dirigiren musste und durch welchen sein Verleger Schesinger sich in Berlin das allgemein „Der Freischütz" genannte Haus baute. Allerdings vereinigten sich auch mancherlei Umstände, um diesen Wurf zu einem so überaus gelungenem und glücklichen zu machen. Ausser dem glücklichen, grade Webers Naturell so zusagenden Texte, welcher ihm zugleich Gelegenheit bot, seinen in Böhmen und Ungarn gesammelten Lieblings-Volksmelodien eine bleibende Stätte zu bereiten, war es besonders die so eben durch die Freiheitskriege erregte Zeit, war es das zum Nationalgefühl so lebendig wie gewiss nie seitdem erwachte preussische, überhaupt deutsche Volk, welches diese romantische Oper als sein Eigenthum um so freudiger begrüsste, da ein für seine Befreiung begeistertes, überhaupt in einer Heldenperiode sich befindendes, sich fühlendes Volk immer zur Romantik geneigt ist.

Kurz in dieser Oper hatte die Romantik mehrfachen Halt; auch tritt sie, einige derbe Abgeschmackheiten abgerechnet, nur soweit hervor, um desto mehr das sonst in ihr als Hauptcharakter zur Geltung kommende, rein volksthümliche, rein natürliche Element wirklich zu heben und auszuschmücken; Weber aber zugleich in der Composition der Körner'schen Freiheitslieder begriffen, fühlte sich hier in seinem Elemente und wurde in demselben immer heimischer; er schwelgte in demselben, wie so gern jede weiche Natur, unbekümmert darum, welche Factoren diesem einen Falle das Gelingen bedingt hatten.

Um so bitterer sollte er sehr bald enttäuscht und darüber belehrt werden, dass er sich durch die Verhältnisse zum Theil hatte tragen und leiten lassen, anstatt, was für den grossen Künstler nothwendiges Erforderniss, über ihnen zu stehen, sie zu übersehen. In einem bedeutenden Berliner Kreise, ich weiss nicht mehr genau, ob bei Mendelssohn oder bei Fouqué, lernte er die Schriftstellerin Helmine von Chezy kennen, welche in demselben auf mehrseitige Anregung ihre Operndichtung Euryanthe vorlas. Kein Funke konnte schneller

*) S. z. B. den Fugenversuch in der Euryanthen-Ouverture, zwar herrlich in der Erfindung aber gelähmt in der Ausführung.

zünden, als dieses Gedicht in Webers für alles Edle und Duftige so empfänglichen Gemüthe. Diese zarten, duftigen, weiblichen Reime mit ihren blühenden Mandelbäumen, mit ihrer ritterlichen Romantik, mystischen Dämonik und prachtvollen, dumpf-brütenden Intrigue! Welch reiches Feld für Schilderung, für Schwelgen in allen Nüancen des Affects, für schmelzende Melodien und schauervolle Harmonien! Es ging zwar damals in jenen Kreisen ein kleiner Referendarius aus u. ein, den wir bald darauf als einem der schärfsten musikalischen Köpfe begegnen, jetzt als Theoretiker bis in England und einem Theile Amerikas gefeiert, welcher den Kopf schüttelte und einem in so vielfacher Beziehung verfehlten Operntexte keinen günstigen Erfolg prophezeihte, besonders noch dazu aus dem Grunde, weil der erste Enthusiasmus im Volke vorüber sei und diese mittelalterlich-ritterliche Romantik bereits unseren Sympathien zu sehr entrückt sei, um noch viele empfängliche Gemüther zu finden; aber er wurde ignorirt, von Weber mit augenblicklichem Misstrauen angehört und von Fouqué und Tieck überstimmt. Kurz man consumirte mit Haut und Haar die Euryanthe in diesem Kreise in pleno; Weber natürlich an der Spitze hörte und sah Nichts.

(Forts. folgt)

Aus Hannover.

Den 15. Mai.

Seit meinem Berichte vom 18. Februar haben die letzten Abonnements-Concerte stattgefunden, in welchen an grösseren Instrumentalwerken F-dur-Symphonie von Beethoven, A-moll von Mendelssohn und Jupiters-Symphonie von Mozart, durchschnittlich recht gut zur Aufführung gelangten. Ouverturen hörten wir Ossiansklänge von Gade, zu Struensee von Meyerbeer, zu Leonore (Nr. 3) von Beethoven und Ouvertüre zu Shakespeare's Heinrich der IV von Joachim. Zum Lobe der Beethoven'schen Ouvertüre kann man eben so wenig etwas beitragen, als zum Tadel der Meyerbeer'schen. Ossianklänge waren neu und erfreuten sich der allgemeinsten Anerkennung. Ueber die Joachim'sche Ouvertüre ein ganz bestimmtes Urtheil nach einmaligem Anhören zu fällen, möchte schwer fallen. So viel ist offenbar: sie gehört zu denjenigen musikalischen Werken, die nur durch Auffinden der Angemessenheit der darin enthaltenen Schilderung vollkommen genossen werden können. Nur durch das Verständniss solcher Werke wird ihr voller Genuss ermöglicht. Freie absolut musikalische Schönheit, die an und für sich, abgesehen von Nachdenken und Erkenntniss, ergreifen und hinreissen könnte, ist nicht oder sehr wenig darin. Dagegen ist in der Structur des Kunstwerks bei grosser Mannigfaltigkeit harmonischer Modulation eine hohe Symmetrie und in der Orchestration eine überraschende tiefe Empfindung für die Wirkung der instrumentalen Farbenzusammenstellung. Was den in der Ouvertüre geschilderten Gegenstand anbetrifft, so glaube ich recht zu rathen, wenn ich als solche die in Heinrich IV. vorzugsweise dargestellte Verwirrung und Verkehrung alle Staats- u. Lebensverhältnisse, von dem Shakespeare'schen Genius ins Licht der Ironie und des Humors gestellt, zugleich aber die sich aus allen Schlacken mit männlicher Kraft und Besonnenheit zur Sonnenklarheit herausarbeitende Persönlichkeit Heinrichs V. geschildert finden. Ist das der richtige Gesichtspunkt der Ouvertüre, so lässt sich der Musik Angemessenheit der Schilderung in keiner Weise absprechen. Wir haben im Allgemeinen nur Eins bei unserm Joachim als Componisten zu bedauern, dass er mit all seinen reichen Mitteln nicht zu der Erkenntniss der einfachsten aller musikalischen Wahrheiten scheint kommen zu wollen: dass nämlich freie Schönheit mit der feinsten und schärfsten Charakteristik, die gefälligste Anmuth mit der unumwundendsten Wahrheit sich so gewiss vermählen kann und muss, wie wir bereits davon zu allen Zeiten, seitdem die Musik überhaupt eine selbstständige Kunst geworden, die besten Zeugnisse vorliegend haben.

Ein interessantes grösseres Concert dieser Saison war das des Altmeisters Spohr, der gewiss von der Liebe und Verehrung, welche man hier für ihn hegt, ein lebhaftes Gefühl mit sich genommen hat. Der erste Theil bot Sachen von ihm selbst, wovon die Doppelsymphonie die Lebensalter hier neu war, am Schluss des letzten Theils folgten Scene aus Lohengrin, die Introduction, Hochzeitmarsch und Brautlied. Das letzte Stück sprach ausserordentlich an, die ersteren sind ohne Verständniss des Textes und der Handlung unverständlich und deshalb bei mangelnder freier Schönheit unerquicklich. Wir werden die Oper Lohengrin im Anfang der nächsten Saison auch hier aufführen. Tannhäuser macht trotz oftmaliger Wiederholung noch immer ein volles Haus. Die Anerkennung ist, möchte man sagen, nachgerade eine allgemeine geworden. Man lässt sich freilich nicht aufschwatzen, dass Mozart, Weber u. s. w. nicht auch neben Wagner und zwar für die Jetztzeit wie wahrscheinlich auch noch für eine lange Folgezeit Heroen sind und bleiben, deren Werke zum Höchsten entzücken. Allein man erkennt das Verdienst Wagners vollkommen an und dies Verdienst besteht in: der Germanisirung der französischen grossen Oper, wie seiner Zeit Lully und ihm folgend Gluck analog dasselbe Verdienst zugesprochen werden musste, die italienische grosse Oper französirt zu haben. Es ist nicht allein, dass Jener auf französische und Wagner auf deutsche Dichtungen die Form der grossen Oper äusserlich übertrugen und überträgt, sondern der eigenthümliche Geist der Sprache und der Charakter der entsprechenden Nationalität tritt zugleich bei der Uebertragung hervor. Durch dies neue Bestreben aber tritt in beiden Perioden die Neuerung zugleich als eine Besserung und Reinigung der Form an sich auf. Die übrigen Arten und Genres der Oper blieben und bleiben trotz jenen Neuerungen als vollberechtigt bestehen und es wäre in der That ein Leichtes, nachzuweisen, dass, was Lully und Gluck wollten und was Wagner will, schon seit Uranfang der Oper überhaupt namentlich bereits von Caccini und Monteverde mit vollem Bewusstsein gewollt wurde, dass aber daneben sich auch stets die andern von musikalischem u. ästhetischem Standpunkte vollkommen anzuerkennenden, nur etwa von einem grob materiell schliessenden Standpunkte aus anzuzweifelnden Genres bestanden. Die zuletzt genannten wollten mit jener Opernart selbst auch sogar gar keine neue Erfindung gemacht haben, sondern beabsichtigten lediglich, das alte griechische Drama wieder herzustellen, indem sie dabei allerdings den tiefen Standpunkt desjenigen, was die Griechen Musik nannten, geradezu verkannten. Es ist daher auch die

blindeste Selbsttäuschung Wagners, wenn er meint, er sei jetzt derjenige, welcher nach langem Todtenschlafe die Idee des griechischen Drama's wieder ans Licht ziehe. Alle jene genannten Männer wollten dasselbe und leisteten mit den ihnen zu Gebote stehenden Mitteln für ihre Zeit in jenem Sinne Vollendetes.

Von unserer Oper ist übrigens seit der Einstudirung des Tannhäusers durchaus nichts Erfreuliches zu berichten. Der Feensee von Auber ist zu der Königin Geburtstag mit ca 10,000 Thaler Unkosten in Scene gesetzt. Heute wird Zampa neu einstudirt gegeben. Zu des Königs Geburtstag in den letzten Tagen dieses Monats wird Nebucadnezar von Verdi neu einstudirt und kostbar ausgestattet gegeben. Verlust an Zeit, Mühe und Geld! Und um solcher erbärmlicher Machwerke, wie Feensee und Nebucadnezar, willen, an die derartige Summen geradezu verschlendert werden, muss ein deutscher Componist, wie E. Hille, der, wenn er wollte, — doch keine so schlechte Oper machen könnte, mit seiner bereits seit über zwei Jahren angenommenen Oper wiederum bis zur nächsten Saison und wer weiss, wie lange dann noch zurückstehen! Um solcher kläglichen Resultate willen hätten wir bisher mit der Leitung des Herrn Hoftheater-Intendanten Graf von Platen so viel Geduld und Langmuth gehabt! Es wäre lächerlich von uns, dem Grafen von Platen drohen zu wollen, dass wir auch nur versuchen wollten, ihm von seinem Posten zu helfen. Wenn aber dem Herrn Grafen an der freien Achtung wahrer Kunstfreunde und der wirklichen Kunstwelt in weiteren Kreisen nur ein wenig gelegen ist, so mag er sich bei Zeiten besinnen, mag bald einmal recht bei Lichte besehen, was für Leuten eigentlich er bis jetzt seine Sachen und seinen Ruf anvertraut hat.

Wir kehren noch einmal zu den Concerten zurück. Die Sing-Akademie unter Leitung von E. Hille führte in der Charwoche das Requiem von Cherubini auf und brachte das Werk vollkommen zur Geltung. In ihren letzten Abonnements-Soireen führte die Sing-Akademie auch mehrere Scenen aus Tasso in Sorrent von Carl Müller auf, die ausserordentlich ansprachen. In der nächsten Saison wird das ganze Werk zur Aufführung gelangen.

Wenn ich nunmehr noch erwähne, dass in der allerletzten Zeit zum Besten der Hartmann'schen Hinterlassenen zu Cöln die genussreichste musikalische Unterhaltung dieser ganzen Saison stattfand: nämlich eine Quartett-Unterhaltung, 1. Violine Joachim, 2. Violine Eyert I., Viola Eyert II., Violoncell alternirend Eyert IV. und Lindner, wobei aus den 3 Hauptperioden Beethoven's A-dur, F-dur und Cismoll zur höchst gelungenen Darstellung gelangten, so habe ich das wesentlichste dieser letztverflossenen Zeit genannt. *12.*

Aus Cassel.

Da die Oper in letzterer Zeit wenig Bemerkenswerthes darbot, so mag hier zunächst die Fortsetzung des Berichtes über die von den Mitgliedern des kurfürstlichen Hof-Orchesters, zum Besten ihres Unterstützungs-Fonds veranstalteten Abonnements-Concerte folgen, deren erstes und zweites bereits in Nr. 8 d. Bl. besprochen worden ist. In dem dritten Concerte kamen folgende Tonwerke zu Gehör: 1) Ouvertüre zu „Faniska" von Cherubini; 2) Arie aus „Joseph in Egypten" von Mehul, gesungen von Herrn Schloss; 3) Zweites Violin-Concert von Spohr, vorgetragen von Herrn Dietz; 4) Arioso und Duett aus der Oper „Der Alchymist" von Spohr, gesungen von Fräulein Bamberg und Herrn Schloss; 5) Divertissement für zwei Hörner von Kalliwoda, vorgetragen von den Herren Schormann und Zimmermann; 6) „Irdisches und Göttliches im Menschenleben", Doppel-Symphonie für zwei Orchester von Spohr. Wie in allen Tonschöpfungen Cherubini's, so strahlt uns auch in dessen Ouvertüre zu „Faniska" der klare, gesunde, unerschöpflich reiche Geist des hoch begabten und in seltenem Grade gebildeten Tonmeisters entgegen. Auch diese Composition ist eben so interessant als anziehend; auch darin zeigt sich Gediegenheit des Inhaltes und Schönheit der Form in meisterhafter Weise vereinigt. Der wohlthuende Eindruck des in allen Theilen abgerundeten Tongebildes wird erhöht durch die klare und höchst geschmackvolle Instrumentation. Auch in dem Gebrauche der instrumentalen Mittel zeigt Cherubini, neben meisterlicher Gewandtheit, geniale Eigenthümlichkeit. Die Ausführung der Ouvertüre war eine des Werkes würdige. Die Gesangvorträge der Fräulein Bamberg und des Herrn Schloss waren mehr correct als anziehend, wir vermissten bei beiden Sängern die erforderliche Lebhaftigkeit des Ausdruckes. Künstlerische Sorgfalt war indess bei der Ausführung der Mehul'schen Arie, wie auch des Spohr'schen Duettes nicht zu verkennen, und namentlich war dieselbe auf den Vortrag der in dem Duett enthaltenen imitatorischen Sätze verwandt worden die darum nicht leicht ausführbar sind, weil sie einen mehr instrumentalen, als vocalen Charakter haben. Herr Dietz, der seine musikalische Ausbildung zum Theil Spohr, zum Theil dem Referenten verdankt, führte des genannten Meisters zweites Violin-Concert mit richtigem musikalischem Verständniss, dabei präcis und geschmackvoll aus. Der Ton des Virtuosen ist wohlgebildet, dabei weich und von edlem Charakter, nur in den Fortesätzen noch nicht voll und kräftig genug. Bei dem Vortrag des Kalliwoda'schen Divertissements für zwei Hörner einer dem besonderen Zwecke sehr wohl entsprechenden und mit Rücksicht darauf empfehlenswerthen Composition, zeichneten sich die Herren Schormann und Zimmermann vortheilhaft aus. Klarheit und Sicherheit bei der Ausführung, langsamer, wie auch bewegter Tongänge und eine durchaus angemessene Behandlung ihres bekanntlich schwierigen Instrumentes haben wir den beiden tüchtigen Virtuosen nachzurühmen. Bei alledem war der Vortrag einzelner Stellen nicht frei von Befangenheit. Spohr's Doppel-Symphonie, deren musikalischen Gedankeninhalt der eines Gedichtes „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" zum Grunde liegt, besteht aus drei Abtheilungen, welche auf folgende Weise näher bezeichnet sind. Erster Satz: „Kinderleben"; zweiter Satz: „Zeit der Leidenschaften"; dritter Satz: „Sieg des Göttlichen". Jedem der so allgemein bezeichneten Sätze sind noch einige Worte in metrischer Form als Mittel zum Verständniss beigegeben, welche auf einzelne Momente des Menschenlebens hindeuten, die Spohr in dieser Symphonie musikalisch zu veranschaulichen sich bemüht. Ob die einer jeden Abtheilung derselben beigefügten Verse zum Verständniss der Composition unumgänglich nöthig waren, — ob sie wirklich Spohr's Ideenverbindung genügend zu erschliessen vermögen, — wollen wir dahin gestellt sein lassen. Wir unserer Seits bedürfen der Verse nicht, um das musikalische Verständniss des Tonwerkes zu gewinnen und sind der Ansicht, dass dieselben auch dem grösseren Publikum das Verständniss mehr erschweren, als erleichtern, weil Spohr auch in diesem rein instrumentalen Tonwerke an den musikalischen Grundformen, welche von den älteren classischen Meistern aufge-

stellt und von den neueren, den Gesetzen des Tonbaues gemäss weiter ausgeführt worden sind und dem Wesentlichen nach, bekanntlich in der symmetrischen Stellung der musikalischen Motive und deren Folgesätze bestehen, unverrückt festhält. Mit einer solchen, in dem Wesen des Tones begründeten Stellung der Motive tritt nun aber die in den Versen des Gedichtes befindliche Gedankenfolge — oder vielmehr das in Folge der dadurch angeregten Phantasie erzeugte, weiter ausgeführte Gedankenbild — bei dem Laien nur gar zu leicht in Collision. Er sucht etwas in der Musik, was er nicht findet, und gar nicht entsprechend zu finden vermag. Nur Derjenige, welcher weiss, was in und was ausser dem Bereiche musikalischer Darstellung liegt und den Bau des Tonsatzes gründlich versteht, wird es vermögen, tiefer in Spohr's Ideengang einzudringen; ihm nur wird es möglich sein, das durch das Gedicht angeregte und in der Phantasie erweiterte Gedankenbild, wenn auch nicht vollständig, so doch annähernd — und soweit dies die Musik überhaupt vermag — in Tönen ausgedrückt zu finden. Was die Darstellung des Tongebildes (dessen erster und letzter Satz am meisten ansprechen) von zwei Orchestern betrifft, so ist das eine nur ein einfach, das andere ein mehrfach besetztes. Die Instrumentation ist — wie nicht anders erwartet werden kann — sehr effectvoll, und zwar insbesondere im letzten Symphoniesatze. Die Ausführung des Werkes dürfen wir als eine gelungene bezeichnen.

Das Programm des vierten Abonnements-Concertes war folgendes: 1) Klänge aus Osten für Chor und Solostimmen, mit Begleitung des Orchesters, von Marschner, ausgeführt von Frln. Bamberg, den Herren Schloss und Hochheimer und dem männlichen Personale des Hoftheaterchors (zum ersten Male); 2) Ouvertüre von H. Tivendell; 3) Violin-Concert von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Schüler; 4) Zwei Lieder mit Begleitung von Pianoforte und Clarinette, gesungen von Fräulein Amendt; 5) Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber, vorgetragen von Herrn Euler; 6) Symphonie von Sobirey (neu). In Marschner's für uns neuer Composition „Klänge aus Osten" tritt uns das reiche schöpferische Talent des verehrten Tonmeisters in ungeschwächter Kraft auf's Neue entgegen. Die Composition spricht eigenthümlich und wohlthuend an durch ihr charakteristisches Gepräge und ihre belebende Frische. Von vorzugsweise anregender und zum Theil sehr einnehmender Wirkung ist die Ouvertüre und ausserdem von den Gesangpiecen: „Die Flucht Maisuna's" und „das Wiederfinden"; etwas conform und deshalb von weniger günstigem Eindruck sind dagegen die beiden unmittelbar aufeinanderfolgenden Strophengesänge des Zigeuners und Assats. Sowohl der Zigeunergesang, als auch das Ständchen Assats könnten billiger Weise um eine Strophe verkürzt werden. Der Reichthum der Gedanken und die Fülle der Instrumentation in der Ouvertüre, wie auch die geschmackvolle Instrumentalbegleitung einzelner Gesänge befriedigen in hohem Grade, nur bildet zu den vorhergehenden Chorsätzen, dem Räuberchor, dem „Kampf der Räuber" und der „Flucht Maisuna's", das Duett Maisuna's und Assats einen unbefriedigenden Schluss; nicht etwa deshalb, weil dasselbe, in Betreff seines musikalischen Gehaltes, von geringerer Bedeutung ist, sondern, weil ihm einige, wenn auch nur kleine Chorsätze vorausgehen und in Beziehung darauf nur durch einen Chorsatz ein befriedigender Schluss herbeigeführt werden kann. Um die Ausführung der Solostücke machten sich Fräulein Bamberg und die Herren Schloss und Hochheimer verdient. Die Ouvertüre von Tivendell, der seine künstlerische Ausbildung auf der Violine Spohr, in der Composition dem Referenten verdankt, zeugt von einer, wenn gleich keineswegs hervorragenden, doch immerhin achtungswerthen Begabung und gutem Streben des geschätzten Künstlers. Rücksichtlich der Gestaltung und Verwendung der in diesem Tonwerke enthaltenen Motive schliesst sich der Componist an Mendelssohn und Spohr; seine Ausdrucksweise ist durchaus einfach und edel und der Bau des Tonstückes ist bis auf die kleinsten Theile formrecht und geschmackvoll. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war, mit Ausnahme zweier Stellen in den Bässen und Blasinstrumenten klar und wirkungsvoll. Herrn Schüler, der sich unter Spohr's Leitung zu einem achtungswerthen Virtuosen ausgebildet hat, danken wir für die erfreuliche Wahl des vortrefflichen Violinconcertes von Mendelssohn bekanntlich eines der geistreichsten Virtuosenstücke, welches die neuere Zeit aufzuweisen hat. Die Ausführung betreffend, so haben wir, kleine Intonationsschwankungen abgerechnet, die technische Seite des Spieles des genannten Virtuosen als gelungen zu bezeichnen, dagegen hätten wir bei dem Vortrag einzelner Stellen ein tiefer eindringendes, mehr geistiges Erfassen der ebenso gehaltvollen, als ansprechenden Composition gewünscht. Der Vortrag der Spohr'schen Lieder von Frl. Amendt war hinsichtlich einzelner Stellen zwar ziemlich ansprechend, entbehrte aber im Ganzen noch allzusehr erwärmenden Gefühlsausdrucks. Die Leistung des Herrn Euler, welcher Weber's reizendes Concertstück zu Gehör brachte, liess erkennen dass der angehende Virtuos es an fleissiger Vorbereitung nicht hatte fehlen lassen. Dessen ungeachtet war der Vortrag nicht vollkommen correct und nicht frei von einer erkältenden Monotonie, die in einem theilweise unklaren Verständnisse der Composition ihren Grund zu haben schien. Die Symphonie von Sobirey ist zwar keine originelle aber eine sehr achtungswerthe Production, die ein nicht unbedeutendes Compositionstalent des Autors in erfreulicher Weise offenbart. Lehnt sich derselbe auch bis jetzt noch fast ausschliesslich an bekannte Meister, namentlich an Mendelssohn und Beethoven, so documentirt er doch bei der Gestaltung und Verwendung seiner Motive ein schätzenswerthes Streben nach künstlerischer Selbstständigkeit. Innerhalb wohlthuender, formeller Schranken bewegt sich der Componist möglichst frei. Dabei haben die meisten Gestalten seines Tongebildes, gehoben durch eine effectvolle, nur bisweilen zu starke und der modernen Oper entlehnte Instrumentation, eine wohlthuende Frische und sind klar und schwungvoll. Einige der an sich ansprechenden Motive sind indess rhythmisch zu einförmig und von zu gleichartigem und zwar vocalem Charakter. So z. B. Thema und Mittelsatz im ersten Symphoniesatze. In einem Orchesterstücke in so ausgeführter Form, wie sie die Symphonie zeigt, sollten, nach unserm Erachten, die Instrumentalfiguren nicht blos schmückende Zusätze, sondern auch wesentlich bestimmende Theile der Motive bilden. Dadurch wird die Mannigfaltigkeit der Gestaltung der Gegensätze erhöht und das Interesse an den einzelnen Tongestalten bei deren Wiederkehr gesteigert. Dass der Componist indess auch in dieser Beziehung schon jetzt recht Erfreuliches zu geben vermag, zeigt er im zweiten Symphoniesatze, dem wir deshalb den Vorzug geben. Die Ausführung war befriedigend.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Letzten Samstag hörten wir in der Musikalischen Gesellschaft ein Concert für die Violine, componirt von Eduard Franck und vortrefflich gespielt von Herrn Theodor Pixis. Dieses Werk, aus drei Sätzen bestehend, gereicht dem Componisten zur grössten Ehre und darf allen in neuerer Zeit erschienenen Compositionen dieses Genres kühn zur Seite gestellt werden.

— Der Bürger- und Handwerker-Gesang-Verein gab am 17. Mai im Saale des Getruden-Hofes ein recht besuchtes Concert. Die Leistungen des Vereins gereichen dem thätigen Dirigenten Herrn W. Herx zur grössten Ehre; die Capelle des 33. Infanterie-Regimentes spielte mehrere Orchester-Piecen mit grosser Präcision und ihr Dirigent Herr Laudenbach bewährte sich im Vortrag einer Fantasie von Ferd. David, als tüchtiger Geiger.

Düsseldorf. Programm des Musikfestes vom 27. 28. und 29. Mai unter Leitung Ferdinand Hillers. 1. Tag Sinfonie von F. Hiller mit dem Motto: „Es muss doch Frühling werden!" — Die Schöpfung. Oratorium von Haydn. — 2. Tag. Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn. — Das Paradies und die Peri von R. Schumann. — Sinfonie in C-moll von Beethoven. 3. Tag. Künstler-Concert. I. Theil. Ouverture zu Oberon von C. M. von Weber. — Arie aus der Zauberflöte „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" von Mozart, gesungen von Herrn Schneider aus Leipzig. — Concert für Clavier in G-dur von Beethoven, gespielt von Herrn Otto Goldschmidt. — Arie aus der Zauberflöte „Zu Leiden bin ich geboren" von Mozart, gesungen von Frau Jenny Goldschmidt-Lind. — Halleluja-Chor aus Messias von Händel. — II. Theil. Ouverture „Im Hochland" von Niels W. Gade. Arie aus „Beatrice di Tenda" von Donizetti, gesungen von Frau Goldschmidt. — Arie aus „Jessonda" von Spohr, gesungen von Herrn Mitterwurzer aus Dresden. — Violin-Concert von J. Rietz, gespielt von Herrn Concertmeister David aus Leipzig. — Mazurka's von Chopin, gesungen von Frau Goldschmidt. — Grosse Leonoren-Ouverture von Beethoven.

London. Verdi's Oper „Il Trovatore" hat nicht gefallen, wenn auch den Damen Viardot und Jenny reicher Beifall zu Theil ward; wir dürfen behaupten, dass der Trovatore keine lange Lebensdauer haben wird. — Mad. Grisi, die sich dahin ausgesprochen, der Bühne gänzlich entsagt zu haben, tritt dennoch als Leonore in Donizettis „Favoritin" auf. — In den ersten Tagen werden „Die Puritaner" mit derselben Besetzung gegeben, wie bei ihrer ersten Aufführung in Paris, u. zwar mit der Grisi, Mario, Tamburini und Lablache. —

— In dem 5. Philharmonischen Concert sang Jenny Ney mit lebhafter Anerkennung eine Arie aus Figaros Hochzeit und eine Romanze aus Robert von Meyerbeer. — Der Pianist Hallé, welcher ein Concert von Chopin spielte, erwarb sich ebenfalls wohlverdienten Beifall. — Richard Wagner dirigirte eine Sinfonie von Mozart (E-dur), die Pastoral-Sinfonie von Beethoven, seine Tannhäuser-Ouverture und die zu Preciosa von Weber. In dem ersten Werke erlaubte sich Wagener einige Freiheiten in Bezug auf die Tempi, doch machte dasselbe eine bedeutende Wirkung; die anderen Orchesterwerke kamen in so vorzüglicher Weise zu Gehör wie es seit Mendelssohns Zeiten nicht dagewesen; die Tannhäuser Ouverture, welche bereits eine gewisse Popularität erlangt, elektrisirte das Publikum vollständig.

Die Zeitung für die elegante Welt enthält folgenden Aphorismus: Ein eigentlicher sogenannter Virtuose ist die widerlichste Erscheinung, die ich kenne, und die wahre Negation aller Musik. Man muss dieses Volk beobachten, wie es Nichts will, als sich selbst, seine Stimme, das Clavier, seine Geige und die Musik, die es singt, geigt oder schlägt, als ein gleichgültiges, aber leider nicht ganz zu entbehrendes Beiwerk ansieht. Man kann einem Solchen keinen übleren Gefallen thun, als wenn man von der Musik an und für sich ergriffen ist. Ihn selbst soll man hören, nicht die Musik, die seine Magd ist.

Rundschau.

Fräulein Marie Wieck aus Dresden gab in Wien ein Concert, in welchem sie nebst mehreren Salonstücken, R. Schumanns Quintett spielte.

Zu Carlsruhe wurde zum Besten der Pensionsanstalt des Hoftheaters, Shakspeare's „Macbeth" nach der Uebersetzung von Schiller und Voss, für die Bühne eingerichtet von Eduard Devrient, neu gegeben. Die zur Handlung gehörige Musik, nebst Ouverture war vom Musikdirector Wilhelm Kalliwoda jun. componirt worden.

Das neue Drama von Mosenthal, zu welchem Heinrich Marschner die Musik schreibt, heisst: „Der Goldschmidt von Ulm".

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 22. Cöln, den 2. Juni 1855. **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Ueber C. M. von Weber und F. Mendelssohn-Bartholdy.

(Fortsetzung.)

Erst kürzlich ist es in diesen Blättern erwähnt worden, wie es Weber in Wien mit der ersten Aufführung dieses Werkes erging, wie der Volkswitz den fatalen Titel sofort in „Ennüyante" umänderte und wie dieser Spottname dem Werke bis Berlin wie auf Flügeln nacheilte, obgleich bei der damaligen schwerfälligen Communication jede dergleiche Verbreitung im Vergleich zu heute schrecklich langsam vor sich ging. Ich muss diese Notiz dahin ergänzen, dass die Euryanthe allerdings bei ihrer ersten Aufführung noch um die Hälfte länger war als in ihrem heutigen Gewande, denn die Chezy hatte in ihrer Lyrik kein Ende finden können, und so kam es, dassdie grössten Schönheiten in der Composition von dem zum Theil oberflächlich genusssüchtigen Publikum, welches einen zweiten Freischütz, nur mit wo möglich noch mehr Volksmusik, erwartete, bei diesem ersten Anlauf, der solche Erwartungen total betrog, übersehen und langweilig wurden. Die Kritik stimmte tüchtig mit ein und auch bei den gediegenen Musikern fand das Werk noch geringen Anklang. Besonders sprach sich Beethoven, wenigstens zuerst, ziemlich lieblos darüber aus, wenngleich doch noch am Gerechtesten. Er vermisste Entschiedenheit, feste Durchführung der Charaktere, tadelte das Schwelgen in weichen, süsslichen Melodien und die alle Zeit bereiten „Hinterpförtchen" wie er die bei Weber allerdings zu einer auffallenden Lieblingswendung gewordenen Nebengänge mit dem sogenannten übermässigen Sextenaccorde*) nannte, und bezeichnete seine Ouverturen als Potpourris.

*) Z. B. (von Bdur nach Ddur) mit dem Accorde: b, d, f, gis nach: a, d, fis, a; eine sehr frappante, weich-süsse Harmoniefolge von ächt romantischer Färbung.

Weber, welcher, abgesehen von Beethovens u. A. Urtheil, von der Kritik grade deshalb sehr viel zu leiden hatte, weil man wusste, dass er sich Alles viel zu sehr zu Herzen nahm, wusste, als er Beethovens Urtheil hörte, in seiner Zerknirschung Nichts Eiligeres zu thun, als die Partitur Beethoven unter Thränen, man sagt, zu Füssen zu legen. Allerdings rieth ihm dieser bei jener Gelegenheit die nachher geschehene Hauptverbesserung mit den Worten: machen Sie es, wie ich mit dem Fidelio, schneiden Sie ein Drittel heraus. Beethoven war es bekanntlich vorher nicht viel besser gegangen.

In Berlin hatte die Euryanthe nun wohl bei ihrem ersten Erscheinen keinen so schlechten Erfolg als in Wien, wo man es mit Mozarts Idomeneo und Beethovens Fidelio ebenso gemacht hatte. Hier hatte die oben berührte Partei, welche Weber die Hauptanregung gegeben hatte, schon vorher richtigere Erwartungen vorbereitet; aber von einem so eclatanten Erfolge, wie bei dem Freischütz, war auch hier keine Rede; es war nur ein Succès d'estime, durch seine Freunde mit Anstrengung errungen. Weber befand sich von demselben nicht besonders gehoben, als am andern Morgen jener Referendarius in sein Zimmer trat, welcher mit einem so richtigen Ueberblick über die damaligen Zeitverhältnisse dies Alles vorausgesagt hatte. Als er aber Weber zu dem in Berlin errungenen Erfolge gratulirte konnte ihm dieser Nichts darauf erwiedern als „auch Sie!?", denn Schmerz und Misstrauen pressten ihm Thränen aus den Augen. Ein so offenes Geständniss auch in dieser Aeusserung seines edlen, vielfach betrogenen Herzens lag, so sehr er hier das kritische Uebergewicht fühlte und die Verstösse, die er zu seinem eigenen Nachtheil mitbegangen, so sehr verhinderten ihn leider besonders seine immer zunehmendere Kränklichkeit, wohl aber auch die in der Jugend, überhaupt bisher nicht gründlichen kritischen Selbststudien, an

dem Aufschwung, zu welchem er den Drang immer lebhafter fühlte und als immer nothwendiger erkannte.

Die damaligen, schon ebenso verrosteten, aber noch viel hausbackeneren Rococo-Kritiker folterten Weber nach seinem Freischütz fortwährend mit ihren gelehrten Vorwürfen, das sei zu sehr Volksmusik, gar Nichts, was einen gebildeten Musiker verrathe, der was gelernt habe, ohne Geschmack, erschrecklich trivial etc. Weber nahm sich nun ernstlich vor, diesem Vorwurfe zu begegnen und, wie er sagte, auch „den Gelehrten" Genüge zu thun. Aber schon diese Aeusserung verräth, dass das, was er thun wollte, etwas für ihn immer noch zu fremdartiges, ausser ihm Liegendes sei, und daher kam es, dass grade in der Euryanthe, für die er sich eben noch ausserdem deshalb begeisterte, weil er darin wiederholt Stoff für „gelehrte Musik" fand, wo er glaubte, es nun auch diesen Leuten wirklich recht gemacht zu haben, von den Herren Recensenten diese um ihres Geschreies willen ernsten Anstrengungen gänzlich übersahen oder auch absichtlich ignorirt wurden, während das Publikum für welches die melodiösen Nummern bestimmt waren, ihren Eindruck sich durch jene Bemühungen verwischen liess und die Oper für unverständlich und „zu gelehrt" erklärte.

Webers zum Romantisch-Sentimentalen hinneigendes Naturell prägt sich einerseits schon in seinen jugendlichen Compositionen, anderseits auch in seinem kraftvollsten Werke, dem Freischütz, genugsam aus, und leider zog es ihn mit sammtnen Handschuh oft wieder ungerechtfertigter Sentimentalität herab, wenn sein Genius, in einem grossartig-kraftvollen Anlauf begriffen, einen dauernden Aufschwung nehmen wollte. Dieses sentimentale Zurückfallen tritt um so empfindlicher hervor, wenn eben einen Augenblick vorher, ein grosser charakteristischer Zug sich entfaltet hat und die Musik im Begriff, den Hörer in lebendigster Weise in die betreffende Situation zu versenken.

Ein schlagendes Document ausser verschiedenen anderen, in denen bei geringerer Entschiedenheit der Situation dieser Fehler nicht so grell hervortritt, ist z. B. die grosse Arie des Caspar im 1. Akt. Mit genialem Schwunge entfaltet Weber eine wahre Schilderung dieses mystisch-heimtückischen, menschenfeindlichen, der Verzweiflung preisgegebenen Charakters und fesselt in hohem Grade durch seine treu sich an die Sache haltende Musik unser Interesse. Auf einmal fällt Herr Caspar ganz aus der Rolle und wird weich wie ein Weib und mit der Sentimentalität beginnt völliges Erkalten unseres Interesses und bleibt nur absolut musikalisches Delectiren an den anziehenden Wendungen übrig. Ähnlich verliert sich Weber gar manchmal in dem Charakter der Agathe, welcher allerdings für einen Componisten seines Naturells einer der verfänglichsten. Dagegen ist Alles, was Volksthümliches, rein Natürliches betrifft, die Partie des Ännchen ebenfalls fast durchgängig, überall gesund, natürlich, frisch und lebendig durchgeführt ohne Halbseiten oder Hang zu Lieblingswendungen. Andererseits war nur ein Genius wie der Webers im Stande, die kindische Wolfsschlucht für längere Zeit vor dem gerechten Spotte zu schützen und sind seine characteristischen Tongemälde zu anerkannt und gefeiert, um darüber noch etwas zu sagen.

Nur über seine sehr reich und fesselnd ausgestatteten Ouverturen kann ich mich einer Bemerkung nicht erwehren. Mit Instrumentalwerken ohne Text geht es dem grösseren Publikum wie mit Gemälden, unter welchen diejenigen am Beliebtesten und Anziehendsten, welche dem Publikum in recht effectvoller Behandlung entweder etwas dem Leben recht Naheliegendes bieten, und man über die Natürlichkeit entzückt ist wie bei einem „Stillleben", oder wiederum umgekehrt recht in die Wolken gerückte, ätherisirte Gegenstände, wo man recht süss schwelgen und mit seiner Fantasie verhimmeln kann. Dazwischenliegende Gegenstände fesseln selten die grössere Menge. Das Publikum denkt bei Dingen, die ihm wegen, nach dieser Seite hin zu geringer, Durchbildung kein viel tieferes Interesse ablocken, als sich sinnlich daran zu „delectiren" (und da haben wir den „Dilettanten") wie gesagt, es denkt zu wenig, es geniesst nicht von dem Standpunkte aus, auf den uns die Intention des Künstlers stellen soll, es geniesst absolut. Daher fesseln historische Gemäde, wenn sie einer unserem Interesse entrückten Vergangenheit entnommen sind, am Wenigsten, ausser dieselben sind blosse Staffage für Augeneffecte.

Ouverturen sollen durch eine gedrängte Schilderung auf die Situationen und Affecte der Oper vorbereiten, wohlbemerkt aber ohne jegliche Voraussetzung irgend welcher Bekanntschaft mit dem Inhalte alles ihr Folgenden. Zu einer solchen Vorbereitung können sich aber nur Ideen eignen, welche zur Entwickelung einer solchen Schilderung tauglich sind, d. h. eben nur diesen Eindruck machen, erfassbar sind, ohne abzulocken. So stellen sich uns Gluck's, Mozart's, auch Beethoven's und wenigstens was diese Seite betrifft, nicht minder Mendelssohns Ouverturen als eine abgerundete Vorrede dar, ohne jegliche Voraussetzung. Weber dagegen lenkte auf eine, nach ihm mit unvermeidlich den grössten Verirrungen vielfach betretene, Bahn über, indem

er besonders entsprechende Melodien aus der Oper, Melodien, welche lediglich erweckt und begründet durch eine augenblickliche, oft gar Nichts zur Entscheidung beitragende Situation, Melodien, die noch obendrein ohne den Text jeden Halt eines tieferen Verständnisses verlieren, in seinen Ouverturen zu Hauptthemen machte und dadurch allerdings wohl dem gedankenlosen Haufen der absoluten Dilettanten viel mehr bot, woran sie sich delectiren konnten, viel anziehender wirkte; als Künstler aber der Sache, welche er wiedergeben sollte, ihrem Verständnisse von vornherein, unbedingt Eintrag that. Auch Mozart, Beethoven, Gluck verweben Gedanken der Oper in deren Ouverture; aber vor Allem nehmen sie nur solche, die von einem so bestimmten Gepräge, dass sie richtig vorbereiten helfen, und dann bringen sie dieselben stets nur in der Einleitung wie in Don Juan, Iphigenie in Aulis, oder höchstens als einzelne Episode in dem voll Einheit und voll der Oper entsprechenden Charakter aufgerollten und durchgeführten Hauptsatze, z. B. in der grossen Leonorenouverture das Trompetensolo und in der zur Zauberflöte die Hörner (Posaune) der Priester. Demgegenüber fallen besonders auffallend bei dem zweiten Thema Webers Ouverturen ab und in den Potpourristyl, sowohl von Freischütz, als Euryanthe, Preciosa etc. (am Auffallensten von Oberon). An dieser Stelle knickt Weber gewaltsam die Gewalt seiner lebendigen charaktervollen, oft sehr wahrheitsgetreuen Schilderung, macht der Masse ein sehr grosses Zugeständniss, und alle schon keimende Andacht ist vorbei; lustig amüsirt man sich und wartet nach dem dann wieder kommenden „langweiligen" ersten Gedanken nur mit Sehnsucht auf die Wiederholung jenes hübschen Zuckerwerks, welches auch nicht zu lange auf sich warten lässt, und nun nur mit noch grösserem Glanze blendet. Durch diese Wendung gab Weber das Signal zu einem ganzen Heere ebenso zusammengesetzter nur mit weniger Geist durchwehten Ouverturen, man hatte einmal von einem angebeteten Meister gelernt, sich und dem gern recht bequem geniessenden Publikum das Leben leicht za machen.

Rossini guckte schon hier wie ein Schalk hindurch, der damals anfing, den besten und bravsten Leuten den Kopf gründlich zu verkehren, solange bis er mit seinen herrlich und lecker besetzten Tafeln als Componist sich genug zusammengekocht hatte und als ein kluger erfahrener Koch es nie unterliess, durch seine als Ragout zubereitete Ouverturen den Appetit zu reizen.

Grade damals, als Webers durch den Freischütz entzündeter Ruhm durch die traurigen Schiksale der Euryanthe zu erlöschen drohte, errang Rossini seine ersten glänzenden Erfolge. Dies blieb nicht ohne Einfluss auf Webers zartes immermehr der Bitterkeit sich öffnendes Gemüth, es erregte und blendete ihn so, dass er seinen Grundsätzen förmlich untreu, sich im Oberon häufig ganz in Rossinis Geleise verirrte und durch ein unmotivirtes Gemisch von deutschen und italienischen Wendungen zu effectuiren strebte.

Auch der Oberon enthält noch herrliche Schätze deutscher Musik, aber, was viel wichtiger, wahrer Schilderung, unübertroffen, z. B. in den Elfenscenen auch von Mendelssohn; schon in der Ouverture noch ein braver Anlauf zur Polyphonie. Aber Weber war leider schon zu krank, um die nöthige Herrschaft über sich noch zu vermögen. Immer stärker influirten äussere Eindrücke auf ihn und invizirten ihn bis zu einem förmlichen Kampfe der sich feindlichen Elemente. Sein geschwächter Körper erlag diesem Seelenkampfe und den Chicanen, denen er sich in England in einer fremden Sprache, derer er nicht mächtig, gegenüber bornirten Sängern, zugleich wegen schlechter Uebersetzung des Oberon, aussetzte. — Weber war trotz alles Unschätzbaren seiner Werke wie gesagt, zu spezifisch Musiker, zu sehr Gefühlsmensch, um sich auf den durch die Vernunft gewölbten Gipfel emporzuschwingen, von welchem aus der Classiker, über den Eindrücken stehend sich selbst, seine Empfindungen übersieht, regelt und beherrscht. —

(Folgt II. über Mendelssohn.)

Besprechung neu erschienener Werke.

J. C. Eschmann. Tagebuchblätter. 4 Klavierstücke Leipzig, Kistner. op. 26. 1 Thlr.

Wo sich in der Natur ein interessanter (sei es ein sonnerhelltes Wiesenthal — oder eine dunkle Waldschlucht) darbietet, — schnell wird sich die Hand des Zeichners regen, um zu einer flüchtigen Skizze, an der Natur (wie es in Alessandro Stradella heisst) einen Raub zu begehen — (bei ihrem Ueberfluss an Pracht und Herrlichkeit wird sie ja doch nicht arm dadurch).

Nicht anders ist es in der Kunst — wenn sich in ihr ein gewisser Charakter geltend macht, wie das in vorliegender Composition der Fall ist — Auch hier möchte ich gern zeichnen — skizziren — beschreiben kurz wo möglich alle Töne erklingen lassen — und kann doch in keinem Zuge mir genügen — am wenigsten etwas der mühevollen Aufmerksamkeit des freundlichen Lesers, in würdiger Weise entsprechendes liefern — o! ihr armen Worte!

Was übrigens den Titel — Tagebuchblätter betrifft, so ist er nur ein Schatten ohne Körper —. Er kommt mir vor, wie die zufälligen Frakturschriftslinien, Schnörkel, die sich Schmarotzerpflanzen ähnlich, durch die wesentlichen Figuren einer Arabeske schlingen. — Saft und Kraft — alles erspriessliche Gedeihen eines Titels zur Höhe der Bedeutung — kann nur aus der Sache selbst gezogen und gesogen werden. — — Bei obigem Produkt befinden wir uns glücklicher Weise in der angenehmen Lage für eben geführte Behauptung eine gültige Fürsprecherin gefunden zu haben, —:übertrifft doch der Geist der hier herrschenden Muse sehr die Erwartung, die bei erwähnter Ueberschrift in uns erregt worden sein mochte.

Nro. 1 maestoso con brio, abwechselnd im 3/4 und 2/4 Takt hat wie die übrigen drei Nummern, ein ernstdüsteres Colorit, welches indess nicht zu sehr, in das wohl übliche (freilich nicht wohllöbliche) — wundfieberhafte Schmerzgejammer ausartet. — — Dagegen wäre nun wohl auch der stete rhythmische Wechsel, ein hinreichendes Weckmittel — erstünde nicht immer aufs neue, frischerblühende Kraft schon aus rüstigen Akkorden.

Das Hauptmotiv erscheint wie ein Schlachtgesang, wiederholt sich oft, und tritt im 12. Takte piu moto ein, — als gelte es die Erstürmung einer Mauer, und in der That nimmt die musikalische Kühnheit einen immer höhern Schwung, und mögen auf der folgenden Seite deshalb auch die Gehör verletzenden Akkorde (4. Reihe 2. Takt) verziehen werden, oder unter dem allgemeinen appassionato durchgehen. — Nebenbei erwähne ich eines kleinen Druckfehlers auf derselben Seite — (letzte Reihe 4. Takt) hes, muss ces sein. Später tritt in dieser Piece eine beruhigendere Episode ein, die recht melodisch gehalten, doch sich nicht zuweit von der einmal erregten — Kampfstimmung entfernt — sogar ziemlich bald zu derselben zurückführt.

Das Ganze erfreut überhaupt durch consequente Durchführung des Hauptcharakters und verdient das unruhige Umherschweifen — das Zerrissensein der Melodien — darum keinen Tadel — sondern ist dies eben hier durchaus lobend anzuerkennen.

Nro. 2 — 3 und 4 wollen wir nur flüchtig berühren. Rhythmisch interessant und wie das erste einige Anforderung stellend, an die Technik — sind sie indess leichter verständlich, und bieten dem Gehör vielleicht mehr wohlklingendes und melodisches — wie das erste. — Eine sehr charakteristische Nummer ist die letzte. — Es drängt sich unwillkürlich das Bild eines durch wüst und wilde Gegend dahinbrausenden Reiters, dessen einzigste Empfindung — — verlornes Glück — nur Trost in Sturm — Nacht — und Graus findet — und doch am Ende nur in ein vergebliches Klagelied ausbricht.

J. C. Eschmann. Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdrucks und der Nuancirung im Pianofortespiel op. 16 Heft 3. Cassel. C. Luckhardt. 1 Thlr. 15 Sgr.

Wie vorhin — lässt sich auch von diesem Werke nur gutes sagen, und es ist nur zu bedauern, nicht lebendig genug die charakteristischen Züge ans Licht heben zu können. Der Form und Behandlung nach durchaus edel gehalten, erreichen sie für sich nicht allein entschieden den beabsichtigten Zweck, sondern bieten zugleich ein eclatantes Beispiel — wie wenig eine auf schalen Figuren herumreitende Studie —(mag sie der Technik auch genügen) — dadurch allein, zu der Berechtigung ihres Titels gelangt, — nimmt man das Wort Studie in seiner umfassenderen Bedeutung. —

Hier sucht der vollendete und mit feinem Geschmack begabte Spieler, neue Bereicherung —(selbst der Ideen nicht ausgeschlossen)— nicht vergebens, und möchten sie unter würdigen und geschickten Händen klar und rund dahinperlen —(mich eines technischen Ausdrucks zu bedienen)— ebenso diese Perlen alsdann aber auch — nach ihrem Glanz und Werth — eine entsprechende Beurtheilung finden. 15.

Das Musikfest in Düsseldorf.

Wäre es nicht holde Wirklichkeit gewesen, was von allem prächtigen und schönen, an unserm berauschten Ohr und Aug vorübergeflohen ist — wir müssten noch einmal an alte Wunder der Mährchenwelt glauben — und doch spricht (mit Bezug auf unser Fest) eine gewisse Fabel reine Wahrheit, wenn sie so beginnt „Pfingsten das liebliche Fest war erschienen“ — — — — ach! es ist vorüber! — der letzte Akkord des Hallelujah's verklungen — so auch Hiller's Sinfonie und Haydn's Schöpfung etc. — und nur noch leise im Geiste echo't es nach, wie wenn aus dem stillen grünen Laube unsichtbare Wesen entschwebten, den Kastanienblüthen ihr Entzücken zuflüsternd — über das wunderbare Walten der geheiligten Kunst.

Sei es denn auch meinen Gedanken verziehen — wenn sie noch unter den Bäumen des Geislerschen Gartens umherwandeln, in süsser Verwirrtheit. — — — — — — — — — — — — — — — —

Wie einst das heitere immergrüne Seelenleben des schöpferischen Haydn, so wegte und wogte am Freitag den 25. Mai, dem ersten für die Hauptproben bestimmten Tage, ein heller freudiger Frühling, den ewig jungen Tönen der Schöpfung entgegen. Jedes Auge strahlte frohen Wiederschein der herrlichen Maiensonne — unzählige Flaggen grüssten in den Strassen von bekränzten Dächern, sowie von den frischgrünen Zweigen die Blätter nickend und fächelnd — frohen Willkomm entgegen, den Gästen von fern und nah.

Ja fürwahr — Dank sei der mühevollen Sorgfalt des rastlos thätigen Comites — das Fest begann nicht blos als ein viel versprechendes — verdiente nicht allein in seinem glänzenden Erfolg ein würdiges genannt zu werden — nein es hatte ausser seinen vortrefflichen Anordnungen, wohl auch in der Wahl der Tonwerke, — der Mitwirkenden (unter deren Namen — Sterne erster Grösse sich befanden) — volle Berechtigung, noch auf manchen hohen Gast (mit und ohne Gefolge) zu hoffen, und man hatte sich in dieser Voraussetzung nicht getäuscht. — Wer nennet alle die Namen — so da kamen — wie die Nachtigallen — leicht beschwingt auf den Flügeln frohen Erwartens? —

Vermochte das luftige Völkchen (ich meine die Nachtigallen) doch kaum seiner Freude Einhalt zu thun, von seinem besondern Vorrechte, zu abendlichen Ständchen Gebrauch machen zu dürfen. — Fackelzug und rauschenden Pomp, hatte sich ja ihre Königin verbeten — nichts störte sie in ihren Tönen — die hell und lustig aus ihrer Kehle schmetterten — und dann wieder in schmelzende Klagelaute hinflöteten — — aber — lässt sich — (deren Name sanft und weich wie ihre Stimme klingt) — auch das Herz der hohen Tonbeherrscherin dadurch bestimmen, ihrer sehnsüchtigen Bitte mit einigen Trillern — oder Cantilenen entgegenzukommen — Sei das Ständchen vergebens gebracht, werde euer lauschendes Ohr nicht beglückt, auch mit einem Hauch nur, ihres ganzen zu Gebote stehenden Tonreichthums — folget ihr zum Festlokal — wo die Menge von Zuhörern bereits lange vorher begierig harrend — unter den grünen Kastanien vor dem duftenden Waldmeister sich niedergelassen hat. —

Indess von Ast zu Ast
Ihr fliegt in froher Hast
Und singt hinweg
Des Menchenherzens Sorgenlast
Durch Nacht und Morgen sonder Rast

gehen die beiden sonnigen Vorbereitungstage zu Ende. Die Proben waren mit grossem Eifer betrieben, und man sah dem Erwachen des ersten Festtages begierig entgegen. —

Dieser — also der Sonntagmorgen — machte aber eine etwas mürrische Miene — (erschrick nicht mein lieber Leser — diesmal meine ich nur des Himmels Maske, die Wolken, nicht sein eignes Gesicht) und er schien allerdings wohl in etwas musikfeindlicher Stimmung sich zeigen zu wollen — — aber was galt der dunstigen Wolken Dräu'n, wenn sie nur nicht unsern innern Himmel umzogen. — Auch in diesem Fall würde schon die Macht der Hiller'schen Sinfonie alle Nebel zerstreut — und sich das herrliche Motto bewährt haben „Es muss doch Frühling werden" — —

— — Finster erhebt sich, im ersten Satz, wie ein winterabendlich Schreckbild aus einer stillen dunklen Strassenecke — das interessante aber düstere Motiv und mit Sturm und Gebraus — nur selten unterbrochen, von sanfteren Stellen tost der frostige und unerbittliche Tyrann — — draussen über die schneeigen Gefilde dahin.

Ganz eigen ist das einem fernen Läuten nicht unähnliche Getön, von den höhern Holzblaseinstrumenten ausgeführt wo nach der Schluss der ursprünglich angegebene Natur, in fester und bestimmter Kürze sich einstellt, und das Adagio $^3/_8$ Takt einsetzt — dessen glänzende Schönheit dem noch reizendern Scherzo später Platz macht. — — Blickten aus sanften aber melancholischen Anklängen im Adagio nur verstohlen die Zeichen des kommenden Frühlings hervor — macht uns nun dieser dritte Satz (eine wohl der feinsten jetzt existirenden Compositionen) — gewiss über seine Nähe. — Schalmeienklang ertönet sanft, und mild erquickend tropft ein Frühlingsregen, auf Baum und Blüthen bis denn endlich frohes Jauchzen im letzten Satz das Walten und Beglücken des holden Lenzes uns verkündet! — In das Fine dieses meisterhaften Tongemäldes mischte sich der jubelnde Applaus sämmtlicher Zuhörer.

— — — — Nach einer kurzen Pause begann darauf die Schöpfung, mit ihren Chaos gleichen Dissonanzen, Vorhalten und mystischen scheinbar sich nicht entwickeln wollenden Harmonien. — Näher auf alle diese vortrefflichen und charakteristischen Stellen eingehen zu wollen, hiesse des Guten indess zu viel thun — wissen wir doch und fühlen es wohl, dass die so viel gerühmte Stelle „es werde Licht" nicht die einzige Lichtstelle in diesem melodiereichen Oratorium ist, die schon die Seelen der Geschöpfe dieser Erde beglückt und entzückt hat.

Ja! Ja! was hast du guter Vater Joseph denn wohl gefühlt und gedacht, der du die Seraphe des Himmels nunmehr schon öfter gehöret — wenn du vielleicht dein Ohr zur Abwechselung einmal an die halboffene Himmels-

thür lehntest — dein — oder wie du selbst gesagt — Gottes Werk hier unten zu belauschen!

Ich will nicht vorgreifen — mich dünkt aber, ich sähe während der Arie

„Und Liebe girrt das sanfte Taubenpaar
Aus jedem Busch und Hain erschallt
Der Nachtigallen süsse Kehle“

verklärtes Lächeln auf deinem Auge schweben. — Das Athmen zurückhaltend horchte auch drunten im schwülen Saale die lautlose Menge den Tönen der Einzigen.

Ja einzig als Künstlerin stehst du da — hör ich Haydn sagen — so will diese Arie gesungen sein. Möcht ich doch manchem Instrumentalisten wünschen Dir deine prächtigen Triller stehlen zu können — (Dir stehen ja doch immer wieder neue zu Gebot) — Nun! das ist ja eben auch nur Gottes Werk er hat es Dich gelehrt — Dich künstlerisch zu bemühen — hat Dir Genialität und Begabung eingehaucht, sowie eine weise Seele — die sich vor jeder übertriebenen abgöttischen Verehrung — beschämt zurückzieht — brav mein Kind! — Die Himmelsthür schloss sich.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Cassel.

(Fortsetzung.)

In dem fünften Abonnementsconcerte gelangten folgende Tonwerke zur Ausführung: 1) Die Fingalshöhle, Ouverture von Mendelssohn; 2) Dreizehntes Violinconcert von Spohr, vorgetragen von Herrn Fr. Schmidt aus Hannover; 3) Arie aus der Oper „Johann von Paris“ von Boieldieu, gesungen von Herrn Hochheimer; 4) Variationen für Clarinette über Beethoven's Sehnsuchtswalzer von David, vorgetragen von Herrn Schultheis; 5) Phantasie für Violine von Vieuxtemps, vorgetragen von Hrn. Schmidt; 6) Variationen von Rode, gesungen von Frau Stotz; 7) Rondo für Fagott von Jacobi, vorgetragen von Herrn Wiegelmesser; 8) Symphonie von Fr. Dupont (neu). Der Werth und die Eigenthümlichkeit der Ouverture „Die Fingalshöhle“ sind zu allgemein bekannt, als dass wir hier nöthig hätten, speciell darauf hinzuweisen; wir beschränken uns deshalb auf die Mittheilung, dass die Composition auf eine ihrem Charakter entsprechende Weise zu Gehör gelangte und dass insbesondere jedes darin enthaltene Motiv klar, deutlich und geschmackvoll hervortrat. Klarheit und Deutlichkeit haben wir auch den übrigen Productionen der in diesem Concerte mitwirkenden Künstler nachzurühmen, nur fehlte dem Vortrag der meisten Solosätze die den Hörer innerlich belebende und ihn wahrhaft einnehmende Wirkung. So wenig wir auch dem eines wahren Künstlers unwürdigen Haschen nach Effect jemals das Wort zu reden vermöchten, ebenso wenig können wir es gut heissen, wenn der im Concertstück vortragende Virtuos sich nicht jederzeit die für ihn bedeutsame Aufgabe gestellt, die mit einer Composition zu erzielenden und bisweilen nicht ohne Mühe aufzufindenden Effecte klar und deutlich zu erkennen und den Hörer lebhaft und bestimmt wahrnehmen zu lassen. Wir wollen hier nicht entscheiden, in wie weit der Violinvirtuos, Herr Fr. Schmidt aus Hannover, bei dem Vortrage des Concerts von Spohr und der Phantasie von Vieuxtemps diese seine künstlerische Aufgabe gelöst habe; nur sind wir der Ansicht, es hätte von Seiten des genannten Virtuosen hin und wieder noch mehr zum Vortheil der beiden Compositionen geschehen können. Obwohl er durch die Behandlung seines Instrumentes uns einen schätzbaren Beweis seiner wohlgebildeten Technik und soliden Geschmacksrichtung gab, so mangelte doch dem Vortrag im Ganzen, und abgesehen von der an vielen Stellen nicht vollkommen ausreichenden Tonstärke, der lebhafte und schwungvolle Ausdruck der den Hörer unwillkührlich mit sich fortreisst, es mangelte demselben der Reichthum subjectiver Phantasie, welche die Genialität des vortragenden Künstlers in der Production des zwar in sich fertigen, aber augenblicklich von Neuem und auf eigenthümliche Weise belebten Tongebildes erkennen lässt. Davon abgesehen war die Leistung eine sehr achtungswerthe. Herr Schultheis trug die Variationen für Clarinette von David im Allgemeinen correct und mit ansprechendem Ausdruck vor. Wir erkennen bei dem noch jungen Virtuosen schätzbare musikalische Anlagen und ein gutes Streben. Auch Herr Wiegelmesser liess uns bei der Ausführung des Rondo's für Fagott von Jacobi, neben einer sichern und geschmackvollen Behandlung seines Instrumentes, eine lobenswerthe Fertigkeit wahrnehmen. Aber die Composition wirkte nicht in gleichem Grade, wie der Vortrag, auf den Hörer, weil sie entschieden zu lang ist und eines für den Concertisten vortheilhaften Schlusses entbehrt; übrigens bringt sie in einzelnen Sätzen den Fagott zur erwünschten Geltung. Herr Hochheimer trat mit der zwar als Opernpiece sehr schätzenswerthen aber für den Concertgebrauch unpassenden Arie des Ober-Seneschall aus der Oper „Johann von Paris“ von Boieldieu und Frau Stotz mit den bekanntlich schwierigen Variationen von Rode hervor. Beide Künstler, welche uns mehr durch ihre Stimmmittel als durch ihre Gesangsweise interessiren, waren unleugbar um eine befriedigende Ausführung der erwähnten Gesangsstücke angelegentlich bemüht. Die Symphonie von Dupont hat uns in hohem Grade erfreut. In diesem wenn auch nicht originellen, doch geschmackvoll gearbeiteten Werke tritt uns ein sehr beachtenswerthes Compositionstalent entgegen. Alle Sätze desselben, einzeln betrachtet, üben auf den musikalisch gebildeten Hörer eine wohlthuende Wirkung aus; nur stehen der erste und zweite Satz deshalb nicht vortheilhaft nebeneinander, weil sie in einzelnen Motiven zu viel rhythmisch Verwandtes zeigen. Bei der Bildung und Verwendung derselben hat Dupont sich übrigens vor Allem Mendelssohn und Gade zu Vorbildern gewählt, denen er mit wahrhaft künstlerischem Geiste nachstrebt. Ueberall gibt sich ein erfreuliches Wollen kund. Die Gedanken sind einem gesunden klar denkenden musikalischem Geiste entströmt. Am gelungensten erscheinen uns der dritte und vierte Symphoniesatz. Die Instrumentation ist geschmackvoll. Die Ausführung verdient als gelungen bezeichnet zu werden.

Das Programm des sechsten Abonnementsconcertes war folgendes: Erster Theil. 1) Ouverture von C. Schuppert (neu); 2) Phantaisie für Clarinette von Reissiger, vorgetragen von Herrn Seiss; 3) Concertarie von Mendelssohn, gesungen von Frl. Amendt;

4) Divertissement für Violoncell von Kummer, vorgetragen von Herrn Knoop; 5) Ouverture zu „Demetrius“ von Joachim (neu). Zweiter Theil. Militärmusik, ausgeführt von dem Musiccorps der kurfürstlichen Leibgarde. 1) Ouverture zu der Oper „die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai; 2) Entreact und Brautchor aus der Oper „Lohengrin“ von R. Wagner; 3) Gebet aus der Oper „der Unbekannte“ von J. J. Bott; 4) Ouverture zu der Oper „Tannhäuser“ von R. Wagner. Nro. 1 und 3 der Piecen für Militärmusik sind von dem hiesigen Musikdirector Bochmann, Nro. 2 und 4 vom Hofmusikus Henkel in Wiesbaden arrangirt. Das Programm dieses Concertes fällt dadurch auf, dass es vier Ouverturen und keine Symphonie enthält; es ist zwar seltsam, aber nicht befriedigend für Diejenigen, welche, gleich dem Referenten die Symphonie als die höchste Zierde eines Instrumental-Concertes betrachten. Was die vorstehenden Tonwerke, welche zum grössten Theil auf erfreuliche Weise zu Gehör kamen, im Einzelnen betrifft, so verdient die Ouverture von Schuppert als eine, wenn auch nicht in allen Theilen in gleichem Grade gelungene doch im Ganzen achtungswerthe Arbeit bezeichnet zu werden, die einen Fortschritt des Componisten erkennen lässt. Der im Allgemeinen ansprechenden Composition fehlt es hin u. wieder an einem Wohlverhältniss und innerlichen Zusammenhang einzelner Theile. So ist z. B. der langsame einleitende Satz zu lang und der bewegte Allegrosatz enthält, neben vielem Guten auch manches minder Gelungene, insbesondere zu sehr Abgerissene und modulatorisch Ausschweifende. Im zweiten Theile des Tonstückes fehlt es, gleich vielen andern Producten der Gegenwart, auch an chromatischen Fortschreitungen nicht, die wir weniger gehäuft wünschten, weil sie, zumal wenn sie durch die instrumentale Färbung noch stark hervortreten, mehr frappiren, als anzuziehen, vermögen, und man deren überdrüssig ist. Wenn die Neigung der jüngern Componisten für chromatische Tongänge und dissonirende Accordfolgen welche bekanntlich in Wagner's Musik vorwalten, fortwährend zunimmt, so werden wir bald keine freundlichen Tongebilde mehr sondern nur düstere, theils mehr, theils weniger verworrene zu erwarten haben, und die leicht fassliche und wohlthuend anziehende Melodie, wie sie sich selbst in den complicirten Tonwerken classischer Meister ungeachtet des Aufwandes contrapunktischer Kunst gleichsam immer noch rein erhalten findet, wird an der im Allgemeinen schwer verständlichen und bei häufigem Gebrauch überaus abspannenden Chromatik zu Grunde gehen. Wie weit wir in dieser Beziehung schon jetzt gelangt sind, ersehen wir unter Anderem aus der weder formschönen, noch inhaltreichen Composition der Ouverture zu „Demetrius“ von Joachim. Aus diesem Werke erkennen wir abermals, wie selten das Talent zur Virtuosität und das zur Composition in einem Künstler vereinigt ist. Joachim ist allgemein anerkannt, der bedeutendste der gegenwärtig lebenden jüngern Violinvirtuosen, als Componist nimmt er dagegen eine sehr untergeordnete Stelle ein. Seine Ouverture ist dem Umfange nach sehr gross, dem Inhalt nach sehr unbedeutend. Weder deren Motive selbst, noch die Verwendung derselben gewähren auch nur ein vorübergehendes Interesse. Ein zu gleichförmiger Rhythmus und eine auffallende Monotonie einzelner, analog wiederkehrender Tongänge ermüden den Hörer. Sehr unbefriedigt wendet er sich von der Composition eines Autors, der als Virtuos — wir dürfen wohl sagen — Unvergleichliches leistet. Zu der Gattung der mittelmässigen Compositionen, deren wir bekanntlich eine fast unübersehbare Menge besitzen und deren Anzahl sich täglich um ein nicht Geringes vermehrt, zählen wir, in Betreff der oben angeführten Concertvorträge, die Reissiger'sche Phantasie für Clarinette, welche Herr Seiss in dankenswerther Weise ausführte. Insbesondere ist der Ton des Virtuosen als weich und egal, der Vortrag der im Ganzen nicht brillanten Composition als fliessend und geschmackvoll zu bezeichnen. Ebenso haben wir den Vortrag des Kummer'schen Divertissements für Violoncell von Herrn Knoop sehr lobend hervorzuheben; derselbe zeichnet sich vornehmlich durch Reinheit und Zartheit in den hochliegenden Stellen sehr vortheilhaft aus. Mit der Wahl der Composition können wir uns indess nicht einverstanden erklären; sie ist, wenn auch mit Rücksicht auf die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes gedacht, doch in den meisten Sätzen uninteressant und überdies geschmacklos und trocken. Das Gegentheil gilt von der Gesangproduction des Fräulein Amendt, welche Mendelssohn's Concertarie wiederholt zu Gehör brachte. Hier liess uns der all zu schwunglose und zu wenig ausdrucksvolle Vortrag gleichgültig, während uns die geistreiche und formell schön abgerundete Composition in hohem Grade interessirte. Die Productionen der Militärmusik waren im Ganzen sehr dankenswerth; nur blieb in Betreff einzelner Tonsätze die Wirkung der Harmoniemusik gegen die der Orchestermusik merklich zurück, wenn schon anerkannt werden muss, dass das Arrangement sämmtlicher Tonstücke mit viel Geschick und Geschmack ausgeführt ist. Die im Vergleich zu den Saiteninstrumenten des Orchesters bei Weitem weniger biegsame und farbenreiche Klangmasse der Harmoniemusik ist im Freien scheinbar zu jedem zarten, fein nuancirten Ausdruck williger geneigt, als in einem allseitig umschlossenen Raume; hier nimmt die Harmonie der Blasinstrumente, je nach dem Grade der Stärke und Fülle, in welcher dieselben unserm Ohr entgegentreten, bekanntlich einen mehr festen, starren Charakter an; die Klangmasse erscheint uns insbesondere bei der Ausführung von Tonsätzen, die einen leichten Charakter haben und nur geringe Klangstärke vertragen, gar leicht zu dick und unbiegsam. So war es beispielsweise bei der Ausführung der Ouverture von Nicolai, im Anfange des Allegrosatzes der Fall, wogegen sich wieder andere, im Forte gehaltenen Sätze sehr brillant ausnahmen. Die effectvollste Production der Militärmusik war die der Ouverture zur Oper „Tannhäuser“. Der erste Theil des Concerts wurde von General-Musikdirector Spohr, der zweite von Musikdirector Bochmann geleitet.

Concerte fremder Künstler haben wir seit langer Zeit nicht gehabt. Auch sind wir, in Betreff öffentlicher Quartett- und Triosoiréen, ungeachtet wir die dazu nöthigen Kräfte besitzen, gegen andere Städte zurückgeblieben. Derartige Kammermusik kommt hier nur in Privatzirkeln zu Gehör, was um so mehr zu beklagen ist, als bekanntlich dadurch vorzugsweise der Geschmack für gute Musik gebildet wird und, so lange derartige Productionen nicht öffentlich werden, eine nicht geringe Anzahl der werthvollsten Schätze der musikalischen Literatur dem grössten Theile der Musikfreunde unbekannt bleiben. Von den Privatconcerten der hiesigen Gesangvereine war das der Singacademie das bedeutendste und am meisten besuchte. Dieser gegenwärtig sehr zahlreiche Verein führte unter Botts Leitung Beethoven's „Christus am Oelberge“ und mehrere der bedeutendsten Chor- und Solostücke aus Schumann's bekanntem Werke „das Paradies und die Peri“ mit Clavierbegleitung auf. Als Zwischennummer spielte Herr Dietz mit Herrn Capellmeister Bott eine Piece für Violine und

Pianoforte von Beethoven. Ausserdem brachte die Singacademie in Verbindung mit dem Cäcilienverein, dem Quartettverein und der Liedertafel, wie auch einem Theile des Opernsängerpersonals und den Mitgliedern der Hofkapelle, unter Spohr's Direction, das Oratorium „der Messias" von Händel, am Charfreitag, in der Hof- und Garnisonkirche zur Aufführung.

Das Opernrepertoir besteht zwar fortwährend meist aus guten Opern, ist aber immer noch zu wenig umfangreich. Die einzige Novität, welche wir seit meinem letzten Berichte gehabt, ist die Nicolai'sche Oper „die lustigen Weiber von Windsor", deren Libretto bekanntlich nach Shakespeare's gleichnamigem Lustspiele von Mosenthal mit anerkennenswerthem dichterischem Geschick bearbeitet worden ist. Auch hier hat das in diesen Blättern schon mehrfach besprochene Werk reichen und verdienten Beifall gefunden. Die Musik ist soweit es das nicht in allen Scenen für die Composition in gleichem Grade ergiebige, aber der komischen Situationen sehr viele darbietende Sujet zulässt, charakteristisch, geistreich und geschmackvoll, durchweg fliessend, leicht gehalten und dabei musikalisch interessant, vorzugsweise melodiös ansprechend und in Betreff der Ausführung sowohl für die Sänger, als für das Orchester dankbar. In erfreulicher Weise lösten sämmtliche bei der Darstellung mitwirkenden Künstler ihre Aufgabe; namentlich zeichneten sich die Damen Bamberg (Frau Fluth), Stotz (Frau Reich) und Amendt (Anna), wie auch die Herren Birnbaum (Falstaff), Biberhofer (Fluth), Hochheimer (Reich), Schloss (Fenton), Curti (Spärlich) und Puley (Dr. Cajus) vortheilhaft aus.

(Schluss folgt)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Düsseldorf. Das Comite des Musikfestes verehrte der gefeierten Jenny Lind, welche beim jüngsten Musikfeste ohne jeden Anspruch auf Honorar mitwirkte, zum dauernden Andenken an das Fest ein prachtvolles, von dem Maler Schrödter gefertigtes Albumblatt. Die Siegesgöttin des Rheines, Loreley, übergibt ihre Harfe Jenny Lind, die auf einer Wolke heranschwebt. An den Seiten erblickt man den Schwanenritter, Bilder aus der „Schöpfung" und „Paradies und Peri", Büsten von Haydn, Beethoven, Mozart, Mendelssohn und andern Meistern, oben die Wappen der drei Rheinstädte, in denen das Musikfest gefeiert wird, unten eine Ansicht von Düsseldorf.

Paris. Von den Theatern übt bis jetzt die grosse Oper die grösste Anziehungskraft auf die zahlreichen Besucher der Industrie-Ausstellung aus; jeden Abend sind die weiten Räume des Hauses gedrängt voll. — Im lyrischen Theater findet Halevy's „Jaguarita" fortwährend grossen Beifall. — Die erste Aufführung von Verdi's „Die sizialinische Vesper" musste abermals verschoben werden, da einige Abänderungen im ersten Akte nöthig waren.

Rundschau.

Am 23. Mai starb in Braunschweig der Hof-Capellmeister Georg F. Müller (geb. am 29. July 1809); die Capelle verliert in ihm einen vorzüglichen Dirigenten, und was noch weit schmerzlicher ist, das berühmte Quartett der Gebrüder Müller ist durch diesen frühzeitigen Tod zerrissen worden.

Heinrich Dorn ist mit der Composition einer neuen komischen Oper in 2 Akten beschäftigt.

In Cleve fand am 25. Mai unter Leitung des Musikdirectors C. Fiedler ein grosses Concert Statt, in welchem sich Derselbe als ein tüchtiger Pianist und gewandter Dirigent erwies.

Die Partitur von Berlioz Te Deum wird im Verlag von Brandus in Paris erscheinen.

Meyerbeer's „Nordstern" wurde in Lüttich binnen drei Wochen zehn Mal aufgeführt.

Der Tenorist Ander ist nach Stockholm gereist, wo er längere Zeit gastiren wird.

Im August wird in Breslau ein Musikfest aller schlesischen Vereine stattfinden.

In Königsberg wurde die Oper von H. Dorn „Die Nibelungen" mit Beifall gegeben und wird noch öftere Wiederholungen erleben.

L. Schindelmeisser in Darmstadt ist als Hofcapellmeister lebenslänglich mit Pension angestellt worden.

Man hat Roger ein zweijähriges Engagement für Nordamerika angetragen mit 200,000 Franken Jahresgage bei vollständig freier Station.

Verdi's Oper „Der Troubadour" kam in Braunschweig zur Aufführung, fand aber keinen Beifall.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 23. **Cöln, den 9. Juni 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Das Musikfest in Düsseldorf.

(Fortsetzung.)

Was die Instrumental-Ausführung der Schöpfung betrifft, so blieb, wenn wir nicht gar zu kritisch zu Werke gehen, wenig zu wünschen übrig.

Freilich kamen im zweiten Chor (bei der Stelle: „und eine neue Welt etc.") die Violinen etwas weniges auseinander, holten sich jedoch bald glücklich wieder ein und verlief deshalb die Unisonopassage ziemlich ohne Störung. Bemerkbarer würde vielleicht in einer Arie des Uriel bei den Schlussworten „des Frühlings reizend Bild, ihm Liebe, Glück und Wonne zu" gewesen sein, wenn das Orchester dem allerdings etwas zu breit gehaltenen ritenuto des Tenor's hier um einige Schritte vorausgeeilte — Indess! vergessen wir nicht, wie schwer das Zusammenhalten eines Orchestercolosses ist, wo bei verschiedenartigsten individuell musikalischen Auffassungen — und sei jeder Musiker noch so zuversichtlich — die Zeit zu den Proben verhältnissmässig sehr karg zugemessen ist.

Um so erfreulicher war eben deshalb, einem solchen Uebelstand, der übrigens fast kaum zu vermeiden, möglichst durch das sorgfältige Verfahren bei den Einladungen der Mitwirkenden, entgegengesteuert zu haben, und gewiss hat sich dieses bei sämmtlichen Aufführungen die während der Festtage stattfanden, auch bewährt.

Die Chöre in der Schöpfung gingen vortrefflich — selbst der nicht ganz leichte Einsatz des 4ten in D-dur „Stimmt an die Saiten," wo das Orchester den Singstimmen nachfolgt, nicht ausgeschlossen, und wurden dieselben, so wie die meist herrlichen Solovorträge mit grossem Beifall aufgenommen.

Das Concert des zweiten Tages wurde mit der Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" eröffnet, deren glänzende Ausführung wir nicht genug loben können — indem eine musterhafte Präcision sowohl bei den Streich- als Blaseinstrumenten (letztere vielleicht mehr als irgend sonst wo) die Frische und auffallende Pracht der Mendelssohn'schen Tondichtung — recht zur Geltung brachten, obschon wir uns den Ton der Pauken, die doch einen durchaus wesentlichen Theil des Schlusses bilden, etwas weniger trocken gewünscht.

Mag der Mangel an Resonanz in der Akustik des Saales oder in den Pauken selbst gelegen haben, wie denn wohl auch in dem weiten Raum natürlich ein ziemlich schnelles Verhallen stattfand, — absolute Störung für die Zuhörer wurde nicht dadurch veranlasst.

— — — Von der Meerfahrt, von der mit Trompetenstössen und Kanonendonner reich gesegneten glücklichen Landung — treten wir nun in kühner Weise darauf recht bald eine neue Reise an — und zwar gelangen wir durch eine Luftfahrt auf den Schwingen des Gesanges in eine fern liegende Region, einer Welt voll Blüthen, farbenreichen Thälern, Bergen und See'n.

Folgen wir dem lieblichen (wenn auch heidnischen) Engel — folgen wir der Peri zu den luftigen Höhen vor Edens Goldportal, und horchen wie gleich ihr — schwebend der stille Klagegesang aus den ersten Geigen sich ängstlich regt, dann in reizend sich windender Stimmenführung später einer neuen Cantilene begegnend (ich möchte sagen, wehmüthig sich umarmend) mit ihr alsdann in einem harmonischen Schlussakkord verhauchten (E-dur).

Dies ist die Ouvertüre, der kurze Introitus zu der in erzählender Weise gegebenen ersten Situation, der in Schmerz befangenen Peri — ist der Beginn der so vielfach hart beurtheilten, theils aber auch manchmal überschätzten Composition eines tief und feinfühlenden Meisters, dessen wir nur in stiller Wehmuth gedenken wollen.

Sprechen wir nicht von den vielfach schwankenden Beurtheilungen, von den eigensinnig krystallisirten Ansichten derjenigen, die nur allein der alten sogenannten classischen Schule die Ehre gegeben wissen wollen — nicht von den Vorwürfen, gegen die weiten recitativen Dehnungen, namentlich des dritten Theils, gegen den Mangel an Chören. — ebensowenig wollen wir weiter uns verbreiten über die kritische, sich in den Festtagen hier und da Raum machende Bemerkung — die Peri sei keine passende Parthie für Frau Goldschmidt-Lind und das ganze Werk nicht zur Aufführung auf einem grossen Musikfest geeignet; — lasst uns vor allem nicht vergessen, dass dies Werk mit so zarter Zeichnung, viel reicher an tiefgefühlten musikalischen Gedanken ist, als beim ersten Anhören namentlich in irgend einer zerstreuten Stimmung gewöhnlich bemerkt oder geahnt wird. Dazu, so will es uns bedünken, trägt freilich in nachtheiliger Weise nur noch mehr bei, — die gar zu streng und zu sparsam gemessene Kürze der Ruhepunkte die in der Schumann'schen Methode oft sogar sich mit dem Beginne einer neuen Periode verschlingen — nicht wie es sein sollte zu einem plastisch bemerkbaren Knoten — sondern in fast sich vernichtender Weise. —

Trotzalledem kann dies aber ebensowenig, wie der engere Zusammenhang das Verketten sämmtlicher grösserer Piecen im Paradies eine gegründete Veranlassung geben das Werk selbst zu verachten, die herrlich gedachten Melodien in ihrer manchmal bezaubernden Schönheit, die vortreffliche Textbehandlung, die kunstvolle Harmonisirung etc. — nicht anzuerkennen.

Wie natürlich, so geschah es denn auch dass die Schöpfung von Haydn in Paralelle gestellt wurde mit Paradies und die Peri. So nahe sich beide standen, sowohl durch die unmittelbar auf einander folgenden Festtage — (als auch einstmals in grauer alttestamentarischer Vorzeit) so fern liegen beide Compositionen auseinander, eben als solche, und würde schon deshalb jeder Vergleich ein unpassender sein — wenn auch die Veranlassung noch so interessant ist.

Die Beurtheilung eines jeden dieser beiden Werke kann nur besonders, und darf auch nur vom kritischen Standpunkt mit einschliesslicher Berücksichtigung der Zeit vorgenommen werden.

Insofern nun die Erinnerung noch an den leichter verständlichern Passagen der Schöpfung hing — an den brillanten Trillern — die mit einer so graziensen Gewandtheit, mit der seltensten Feinheit zu Gehör gebracht wurden, konnte natürlich der anspruchlosere Gesang der Peri am zweiten Festtage nicht wohl mehr genügen. —

Gedenken wir endlich auch der übrigen Solosänger so ist nicht zu leugnen, dass das Organ des Herrn Mitterwurzer (Bariton) wohl geeignet war, mit seinem mächtigen Klang den weiten Raum zu füllen, die Stimme jedoch an Wohllaut, sein Vortrag an Sicherheit, ja zuweilen an Reinheit sehr zu wünschen übrig liess.

Der Alt und Tenor waren durch Fräulein Pels-Leusden aus Cöln und Herrn Schneider aus Leipzig vertreten, in so selten vorzüglicher Weise — dass bei dem reichlichen Applaus der ihnen zu Theil wurde, jedes fernere Lobspenden fast als überflüssig zu erachten ist.

Freilich würde bei einer etwas klarern deutlichern Aussprache und grösserer Wärme im Vortrag, der herrliche Stimmenklang bei Frln. Pels-Leusden noch mehr hervorgetreten sein, indess, wie es scheint hat man im allgemeinen diesen Mangel gern übersehen.

Vor allem wirkte Herrn Schneider's Tenorstimme, sowie auch eine reiche zarte Behandlung des Tones elektrisch auf alle Anwesenden, und dieses gewiss nicht allein aus dem Grunde, weil in neuerer Zeit echte Tenöre so selten geworden. — —

Erwähnen wir nun noch in rühmlicher Weise des lieblichen Gesanges von Frln. Hartmann, und erinnern uns dann mit aufjauchzender Herzensfreude eines der grossartigsten Finale's (C-moll Sinfonie Beethovens) welches die Welt aufzuweisen hat, unter der feurigen Leitung Hiller's — und der zweite Festtag geht seinem Ende entgegen.

Wenn es uns erlaubt, so möchten wir selbst mit den bis hierhin gegebenen kurzen Umrissen (was die Schilderung der beiden ersten Festtage betrifft) einen raschen Schluss machen. — Wenigstens bitten wir den freundlichen Leser, uns ein weiteres Eingehen auf die Sinfonie zu erlassen. — Sie ging vortrefflich — umsomehr aber fühlen wir, dass uns die Worte, wie Beethoven die Macht der Töne, in gleichem Maasse verliehen sein müssten — um auch nur ein schwaches Bild des Totaleindrucks wiedergeben zu können. (Schluss folgt.)

Aus München.

den 21. Mai 1855.

Während durch ganz Deutschland die Klage über den Verfall der Bühnenzustände und der Schauspielkunst fast einstimmig gehört wird, lesen wir in den Korrespondenzen aus München fortwährend: Unsere Bühne befriedigt alle gerechten Ansprüche im vollsten Maasse; das Repertoire ist ein äusserst glänzendes. Im Laufe dieses Jahres wurde bereits fast Alles von Schiller, das

Meiste von Goethe, Shakspeare und den übrigen Heroen deutscher und fremder dramatischer Novitäten in Scene gesetzt. Ein Gleiches hat bei der Oper Statt. Glückliches München! Mehr liesse sich in der That nicht wünschen. Ob wir aber diesen Stimmen in der Wüste glauben dürfen?!

Obwohl es besser wäre über die Oper ganz zu schweigen, denn „chi lava la testa all' asino, perde il tempo ed il sapore", so können wir doch nicht das Gastspiel des Hrn. Auerbach ganz mit Stillschweigen übergehen, da er für Hrn. Widemann, welcher wegen unzureichender Beschäftigung gekündet, engagirt ist. Herr Auerbach bewies sich bis jetzt als „Eleazar, Masaniello, Alamir, Prophet und Max" als stimmbegabter und ziemlich routinirter Sänger und kann bei fortgesetzten emsigen Studien einer bedeutenden Zukunft entgegengehn. Unendlich wohl that es uns, endlich doch wieder eine gesunde, frische Stimme zu hören und von der Marter befreit zu sein, Hr. Young als Heldentenor sich abzappeln zu sehn. Wie vom Spargel ist von Herrn Young's Stimme nur der oberste Theil geniessbar, der untere nicht. Ueberhaupt sagen seinen schwachen Stimmmitteln nur leichte lyrische Partien zu. Hr. Widemann durch sein grosses Repertoire, seinen korrekten künstlerisch durchdachten Vortrag, sein vorzügliches Spiel für eine Opernanstalt ein wahrer Juwel kann gegen eine mächtige, von Privatinteressen hervorgerufene Opposition und im Finstern schleichende Macht nicht aufkommen. Hr. Brandes an einem Halsübel leidend geht in's Bad. Wir können ihm nur gute Besserung wünschen. Hr. Härtinger, über ein Jahr krankheitshalber beurlaubt, steht jetzt von Italien zurückgekehrt im Theaterzettel, wahrscheinlich der Abwechselung wegen, unter den Unpässlichen. — Das ist die traurige aber wahre Geschichte unserer ersten Tenore.

Unsere Primadonnen sind in bester Harmonie mit den Tenoren. Frln. Hefner ist seit ihrem Ausfluge nach Wien (Juni 1854), wo sie gegastspielt und gefallen, das heisst nicht gefallen, krank und dann unpässlich und dann wieder unpässlich und krank. Frau Behrend-Brandt ist ein singender Beweis des in Deutschland so beliebt gewordenen „Zu spät". Vor wenigen Jahren noch über bedeutende Mittel disponirend, durch welche sie ihre sonstigen Mängel zu verdecken im Stande war, ist Frau Behrend-Brandt für die hiesige Oper eben zu spät gewonnen kein grosser Gewinn, indem die Mängel (wir wollen sie nicht aufzählen), nur noch mit grosser Anstrengung und selbst da nicht immer, durch das in bedeutender Abnahme begriffene Organ gedeckt werden können. Ein abschreckendes Beispiel für Sänger, welche glauben ohne tüchtige Schule, ohne sorgfältige Stimmbildung, ohne fortwährendes Studium mit rohen Kräften auf längere Zeit wirken zu können.*) Ausserdem ist ihr Vortrag höchst geschmacklos. Ihr Spiel nennt man zwar hier schön, edel, durchdacht. Insofern man bei einer telegraphenartigen Bewegung der Arme, einem planlosen Hin- und Hertrippeln, einer blechernen Ausdruckslosigkeit des Gesichts, einem theilnahmlosen Dastehn denkt, insofern ist das Alles durchdacht und chacun à son goût auch schön und edel. Unsere Coloratursängerin Frl. Schwarzbach füllt vollkommen ihren Platz.

Als Gastin hörten wir Frln. Maria Cruvelli. Sie trat als „Romeo, Fides und Rosine" auf und wir beschränken uns blos einfach zu berichten: Ihr ganzes Verdienst ist die berühmte Sophie Cruvelli in Paris Schwester nennen zu dürfen. Einen ersten Versuch wagte Frln. Stenko als „Pamina". Die Debütantin führte Vieles mit Geschmack aus, besonders verdient sie für den Vortrag der grossen Arie lobende Anerkennung. Fond und Auffassungsgabe dieser jugendlichen Sängerin können sie bald zu einer sehr bedeutenden Künstlerin erheben, aber noch fehlt die Festigkeit in ihrer Leistung, Alles gleich schön und kräftig zu behandeln. Der gespendete Applaus und Hervorruf war wohl verdient.

Als Novitäten wurden uns dieses Jahr vorgeführt Webers „Euryanthe", in welcher sämmtlich Beschäftigten im edlen Wettstreite bemüht waren so recht vom Herzen schlecht zu singen und dann die ganz neue Oper „Gott und die Bajadere" von Auber. Hr. Young als Gott war zwar nichts weniger als göttlich, sang aber so ziemlich und bemühte sich sogar Hände und Füsse aussergewöhnlich in Bewegung zu setzen, was nur ein Beweis von Hrn. Young's eifrigen Studium der Plastik und Mimik sein kann. Gestern sang Frln. Kesenheimer als ersten Versuch die „Agathe" und wurde von einem sehr wohlwollenden Publikum auf's Freundlichste applaudirt und gerufen. Die junge Dame war sehr ängstlich und konnte ihre Stimmmittel kaum entfalten. Uebrigens scheint sie die Partie recht fleissig und sorgfältig studirt zu haben. Ein weiteres Urtheil müssen wir uns noch vorbehalten.

Donnerstag den 24. ds. geht „Undine" von Lortzing zum Erstenmale in Scene.

Nun einmal von unserm Balletcorps. Sie wundern sich, dass wir vom Ballet sprechen? Ja, ja, über das ist ein eigner Geist gekommen. So plump, so hölzern, so langweilig es früher, ebenso leicht, voll Leben und Feuer bewegt es sich jetzt. Es hat sich verjüngt, die

*) Avis au lecteur: Herr Kindermann.

alten Glieder sind neu gestärkt, neues Blut strömt in seinen Adern. War früher ein Ballet ein Opfer auf den Altar der Langeweile, so bieten jetzt die choreographischen Leistungen unseres Hoftheaters durch ihre Lebendigkeit, Präcision und höchst geschmackvolles Arrangement ein Vergnügen, welches wir hier noch nicht genossen. Sie sind neugierig den Zauberer kennen zu lernen, der diese Metomarphose bewirkt? Nun wohlan, so erfahren Sie — er heisst Lucile Grahn. (London wird nie das pas des quatre der Grahn, Taglioni, Cerrito und Grisi vergessen). Doch nicht allein als eine der grössten Tanzvirtuosin unserer Zeit übt sie ihren Zauber aus, wir besitzen an ihr eine Balletmeisterin, die mit den hiesigen schwachen Kräften Wunder wirkt, und die einzelnen Gruppen zu selbstständigen künstlerischen Bildern erhebt. Frl. Lucile Grahn trat bereits als „Zoloë in Gott u. Bajadere" „Catharina, die Banditentochter" und „Fenella in der Stumme von Portici" auf und tanzte nicht allein genannte Partien, sondern arrangirte und leitete die ganze Mise-en-scene. Dass die Künstlerin durch ihre ausgezeichnete Tanzleistung, so wie durch ihre grazieuse und edle Mimik das Publikum enthusiasmirte, bedarf keiner weiteren Erörterung.

Noch müssen wir Ihnen eine eben erschienene Theater-Notiz mittheilen. „Das Vorstadt-Theater in der Au (eine elende Bretterbude, wo Schauerkomödien und Gemeinheiten im schönen Vereine zweimal des Tages, um 4 Uhr Nachmittags und 8 Uhr Abends, auf eine Art herabgespielt werden, so dass die Leistungen eines Bockenheimer-Theaters bei Frankfurt a/M. (wir besuchten es 1850) dagegen als klassische Mustervorstellungen erschienen) wird in Bälde eine Novität bringen, deren Name in ganz Deutschland gegenwärtig Furore macht: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg, ein Melodram, für diese Bühne nach Wagner's Oper bearbeitet von Ferdinand Fränkel."

„Der Name des Verfassers des jüngst mit so vielem Beifall gegebenen „Sonnenwirths", der „Pfarrerstochter von Taubenheim" und so vieler Volksstücke bürgt für den Werth des Stückes; derselbe kennt unser Publikum zu gut und wusste stets allen seinen Wünschen und Ansprüchen Rechnung zu tragen, so auch diesmal wo er mit bühnenkundiger Hand das Ernste mit dem Komischen (!!!) vereinigte und durch gute Lieder, pompöse Aufzüge, Tableaux, für Aug und Ohr gleich sorgfältig zu schaffen wusste."

Ist das nicht polizeiwidrig? Was wird Wagner dazu sagen? *14.*

Besprechung neu erschienener Musikalien.

C. G. Reissiger. Op. 203. Sechs Lieder für eine Altstimme oder Bass. Offenbach, Joh. André. 20 Sgr.

Soweit sich des Componisten Muse zu erheben weiss, um aus der reichen Quelle der Töne zu schöpfen, ist es ihm auch mit obigen Liedern gelungen; sie tragen im Allgemeinen den Charakter des Wohlklangs und der Empfindung, wenn auch grade nicht einer zu sehr dichterischen; doch weiss Herr Reissiger mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln als routinirter Componist schon etwas zu machen und dadurch in manchen Fällen eine höhere Stimmung zu ersetzen, insofern sich eine solche ersetzen lässt. Am wahrsten und prägnantesten im Ausdruck ist wohl Nr. 3, (Hoffnung), von Geibel, ein recht frisch gedachtes, fliessendes Lied, dem sich Nr. 6 (Johanna) von Sternau, in ähnlicher Weise anreihen dürfte. Nr. 1, (Der Müden Abendlied), so wie Nr. 2, (Nun die Schatten dunkeln), beide von Geibel, wären noch diejenigen, denen man einige Wahrheit zugestehen müsste. Das Anpassen einer Melodie zu zwei, drei Strophen führt häufig bei etwas weitem Gewissen zu musikalischen Unwahrheiten, in welchem Falle die Musik, den von der Dichtung ausgesprochenen Charakter nicht anerkennt oder sogar widerspricht. Nach unserem Dafürhalten hat doch die Musik in Verbindung mit der Dichtung den Zweck, letztere durch erstere, unserer Gefühlswelt noch eindringlicher zu machen, welches aber gewiss nicht mit oberflächlichem in Musiksetzen der Worte erreicht werden kann, was namentlich an Nr. 4, (Ob du mir nah' ob fern) von Sternau, und Nr. 5, (Antwort) von Platen, nicht unerheblich zu tadeln wäre. Uebrigens wird dies Werkchen den Freunden eines leichteren Genre der Gesangs-Literatur gewiss nicht unwillkommen sein.

Eduard Bernsdorf. Klavierstück im heitern Ton. Op. 12. Leipzig, Fr. Kistner. 20 Sgr.

Ein recht frisches, dem Titel entsprechendes Stück, dessen Anlage in Bezug auf Erfindung so wie auf Ausarbeitung von erfreulichem Talent zeugt. Namentlich erfüllt der Mittelsatz seinen Zweck als solcher, dem Ganzen entsprechend. Wenn auch hervorragende Charakteristik nicht darin zu finden, so kann man demselben doch einen Platz unter den besseren Sachen seines Genre nicht verweigern.

Ferdinand Gumbert. Fünf Lieder und Gesänge für Alt oder Bariton mit Pianoforte-Begleitung. Op. 59. Offenbach, Joh. André. 20 Sgr.

Ob durch Herausgabe obigen op. 59, der Gesangs-Literatur ein Dienst geleistet, wollen wir dahin ge-

stellt sein lassen, da wir nicht einsehen, welche Nummer auch nur einigen Anspruch auf Erfindung und Empfindung machen kann. Gewöhnliche Phrasen, besonders in Nro. 1, (der letzte Gruss von Eichendorf) in der Begleitung und in Nro. 3, (Wie reich ich bin, von Hildebrandt) in der Melodie rhythmische Monotonie, bei welchem letzteren wir den überschriebenen Charackter „Mit Laune und Ironie", mit regster Einbildungskraft nicht so recht herausklauben können, oder soll vielleicht der durchgehende Rhythmus der Melodie, besagten Charakter bestimmen! — Wenn wir irgend etwas davon zur Geltung bringen wollten, wäre es Nr. 2, (Ach, wie ist's möglich dann, (altes Lied), welches in etwa den Stempel eines Liedes im Volkston trägt.

Carl Reinecke. Drei Duetten für Sopran und Tenor mit Pianofortebegleitung, Op. 44. Elberfeld, F. W. Arnold. 25 Sgr.

Wurden wir durch eben besprochenes Heft unangenehm berührt durch leichtfertige An- und Verwendung so schöner Göttergabe, wie wir Töne wohl nennen mögen, so bietet uns vorliegendes Werk von C. Reinecke einen Ersatz, wie wir ihn nur wünschen können. Poetische Auffassung durch entsprechende musikalische Wiedergabe ist gleich wahrzunehmen; die Behandlung der beiden Stimmen zu einander in Verbindung des entsprechend schönen Accompagnements macht einen sehr wohlthuenden Eindruck. Nro 1, (Wiegenlied im Frühling, von Reinick) durch seine Kindlichkeit, Nro. 2 (Auf des Kindes Tod, von Eichendorff) in ernsterem Gewande und sinnigster Auffassung und namentlich Nro. 3, (Hans und Grete, von L. Uhland), ein ganz reizendes Stück, wird seinem komischen, humoristischen Inhalte nach, seine beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen. Und soweit unsere Empfehlung, einem sich schon selbst genügend empfehlenden Werkchen, noch dienen kann, sei sie hiermit bestens gespendet.

Carl Schnabel. Zur Nacht, Gedicht von Carl Beck für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 60. 7½ Sgr.

— *„Anmuth und Grazie"* Tonstuck für Pianoforte Op. 63. 12½ Sgr. Breslau F. E. C. Leuckart.

In beiden Compositionen ist für süsses hinlänglich gesorgt, und wenn damit etwas zu erreichen, so hat Hr. Schnabel es zu einer nicht unbedeutenden Höhe gebracht und somit den zahlreichen Freunden solcher Kost einen Beitrag geliefert, den selbige gewiss nicht verschmähen werden. Ersteres „Zur Nacht" ergeht sich zu sehr in Phrasen, wodurch eine eigentliche Idee nicht zum Vorschein kommt, sodann finden wir in der Deklamation manche Unebenheiten, wie namentlich im 8. Takt des im 9/8 Takt.

Das Tonstück für Pianoforte „Anmuth und Grazie" betitelt, entwickelt sich wohl ungefähr in der Bedeutung des Titels, d. h. in soweit, als solche mit Koketterie verwandt ist; aber es gibt noch eine andere, richtigere oder bessere Definition obigen Titels, eine, die mit Koketterie geradezu contrastirt, an welche der Componist aber wohl nicht gedacht hat; in seinem Sinne wollen wir denn auch unsere Kritik stellen.

Die Ideen sind demnach niedlich zu nennen und eine Form ist vorhanden, indem wir ein Hauptthema finden, welche wohl den graziösen Charakter vertritt, so wie zwei Nebenthema's in welchem ersteren wir, (in der Oberdominante) wohl das Anmuthige, zwar in etwas Walzer-Form, und im zweiten (in der Unterdominante) den Liebreitz, wie ein zweiter Titel des Tonstücks besagt, zu suchen hätten. Das Ganze ist dann nach der Rondoform nach vorhergehender Einleitung, verbunden. *20.*

Aus Cassel.

(Schluss.)

Während der letzt vergangenen Wochen kamen in unmittelbarer Folge die Opern: „Tannhäuser" „Don Juan", „Jessonda", „Fidelio" und „Lucrezia" zur Aufführung. So gern wir uns auch an dem Genusse guter Opern erfreuen, so erscheint es uns doch unpraktisch, fünf, ihrem Charakter nach ernste Opern hinter einander folgen zu lassen, von denen die meisten auch dem innern Gehalte nach, wie allgemein bekannt, höchst bedeutend sind. Denn abgesehen von den nicht unbedeutenden Anstrengungen, welchen die Stimmen der Sänger ausgesetzt sind, in deren Händen sich die Hauptrollen befinden, so dürfte wohl dadurch, dass auf eine ernste eine heitere Oper folgte und umgekehrt, auch den Wünschen und Interessen des grösseren Publikums, schon der erfreulichen Abwechselung wegen, bei Weitem mehr entsprochen werden. Die letzte Aufführung der lange entbehrten und mit zum Theil neuer Besetzung in Scene gegangenen Oper „Fidelio", deren wir hier ausschliesslich erwähnen mögen, stand zwar in manchen Stücken gegen frühere Productionen etwas zurück, bot aber dennoch viel des Erfreulichen und das minder Gelungene darf, in Betracht des oben angeführten Repertoirs, nicht allzu strengen Tadel erfahren. Fräulein **Bamberg** erfasste und veranschaulichte die dramatisch und musikalich höchst bedeutsamen Momente in der Rolle der Leonore auf sehr dankenswerthe Weise Spiel und Gesang der geschätzten Künstlerin standen im besten Einklang. Und wo bei dem Vortrag einzelner Stellen, trotz dem eifrigsten Bemühen, die Ausführung hinter der beabsichtigten Wirkung zurück blieb, lag der Grund davon nicht etwa in dem Mangel an musikalischem Verständniss oder an Darstellungstalent, sondern in dem nicht für alle Momente der Rolle vollkommen ausreichenden Klanggehalte der Stimme. Dasselbe

gilt bezüglich, einzelner Stellen, von der im Ganzen sehr verdienstlichen Leistung des Herrn Schloss (Florestan), der indess seine ersten Piece nach dem Schlusse hin so auffallend punctirte, dass die Totalwirkung dadurch merklich beeinträchtigt wurde. Bei Herrn Biherhofer (Pizarro) haben wir zu bedauern, dass die Stimmmittel des früher beliebten Sängers für erste Baritonpartien gegenwärtig nicht mehr ausreichen. Sehr brav war Herr Hochheimer (Rocco); auch Frau Stotz (Marcelline) hatte in dem Duett mit Jaquino, wobei sie von Herrn Curti angemessen unterstützt wurde, gleich wie in der Arie und in den Ensemblestücken des ersten Aktes viele gute Momente. Es wäre im Interesse der talentvollen Künstlerin, wenn sie sich ausschliesslich auf Soubrettenpartien beschränkte, weil sie darin sehr Erfreuliches leistet, dagegen in Bravourpartien, mit deren Ausführung sie hier nicht selten betraut wird, nicht zu reussiren vermag. Das Orchester führte die Ouverture und die meisten anderen Nummern der Oper lobenswerth aus.

Als Gäste in der Oper traten auf die Damen Herwegh von Mainz, Zengraf von Hamburg, Andrée, Panzer und Masius von Dessau. Fräulein Herwegh vom Stadttheater in Mainz erwies sich bei ihrem Debut als Julie in der Bellini'schen Oper „Romeo und Julie" als ungenügend. Fräulein Zengraf vom Stadttheater in Hamburg ist hier als Clotilde in „Stadt und Land", Nandl im „Versprechen hinterm Herd", Aennchen im „Freischütz" und Zerline in „Don Juan" aufgetreten und hat sich in jeder dieser Rollen verdienter Anerkennung zu erfreuen gehabt. Vorzugsweise sprach die unstreitig talentvolle Künstlerin in den beiden erstgenannten Rollen an, in welchen es ihr gelang, das nationale Element charakteristisch auszuprägen. In Betreff der später folgenden Leistungen hatte man mehr gegen die Auffassung, als gegen die Ausführung einzuwenden und vereinigte sich bald in der Ansicht, der auch der Referent beipflichtet, dass die Individualität der von Natur begabten Künstlerin sie vorzugsweise auf die Posse anweise. Auf diesem Gebiete leistet sie in der That sehr Anerkennenswerthes; sie besitzt ein entschiedenes Talent für Soubrettenpartien, für welche auch ihre Stimmmittel vollkommen ausreichen. Ueberdies hat die Künstlerin ein lebhaftes und gewandtes Spiel und überhaupt viel Theaterroutine; sie spielt im Allgemeinen mehr, als wir, selbst in sogenannten Spielpartien, zu sehen gewohnt sind. Aber ihr all zu decidirtes Wesen, so sehr dies auch in der niederen Posse am Orte sein mag, und mitunter eine auffallende Härte des Ausdrucks in ihrem Gesange wirken bei der Ausführung von mehr lyrisch gehaltenen Soubrettenpartien, wie die des Aennchen im „Freischütz" und der Zerline in „Don Juan" weniger günstig. Wir, unseres Theils ziehen mindestens bei der Darstellung von dergleichen Rollen einen mehr weichen, die einzelnen Momente der Gefühlsregung mehr vermittelnden und überdies feiner nuancirten Ausdruck sowohl im Gesange als im Spiele unmaassgeblich vor.

Die Damen Andrée und Panzer vom Hoftheater in Dessau traten hier als Elvira und Zerline in „Don Juan" auf und zwar die letztere mit mehr Erfolg als die erstere, da jene, in Betreff der Wahl ihrer Rolle, glücklicher als diese war. Sowohl der Charakter der Stimme, als auch die Persönlichkeit des Fräulein Andrée entspricht der Rolle der Elvira nicht in dem gewünschten Grade. Beiden Damen, obgleich noch Anfängerinnen, kann man übrigens natürliche Anlagen und eine gewisse Vorbildung im Gesange nicht absprechen, doch ist der Vortrag noch nicht immer präcis und geschmackvoll genug. Diese Bemerkung beziehen wir vorzugsweise auf Fräulein Andrée, ohne zu vergessen, dass, wie schon erwähnt, die Sängerin in der bezeichneten Rolle durchaus nicht an ihrem Platze war; sie hat eine zwar klangvolle, aber nicht eben starke, man könnte sagen, kleine Stimme, die sich mehr zur Ausführung lyrischer als dramatischer Partien eignet. Fräulein Panzer hat offenbar schon mehr Routine als Fräulein Andrée, auch ist der Klanggehalt ihrer Stimme bedeutender, dem Ohre wohlthuender und zur Ausführung von Soubrettenpartien genügend. Nur den Tönen des mittleren Stimmregisters wäre noch etwas mehr Festigkeit zu wünschen. Wie der Gesang, so ist auch das Spiel der zu guten Erwartungen berechtigenden jungen Sängerin im Ganzen ansprechend.

Fräulein Masius vom Hoftheater in Dessau debutirte hier bis jetzt als Lady Harriet in „Martha" und Amine in der „Nachtwandlerin" und erwarb sich wiederholt beifällige Anerkennung; bei dem zweiten Debut wurde sie sogar durch Hervorruf ausgezeichnet. Ihre Stimme ist ein hoher Sopran und hat einen reinen, weichen, ziemlich vollen und ausgiebigen Klang von edlem Charakter. Derselbe eignet sich, seiner, insbesondere in der höheren Tonlage wohlthuenden Färbung wegen und in Betracht der ihm von Natur eigenen Weichheit und Biegsamkeit, ebensowohl für den einfachen, als für den colorirten Gesang. Für den letzteren würde er sich indess noch williger und fügsamer erweisen, wenn er in einzelnen Regionen des Tonumfangs, namentlich bei der Entwickelung der Töne des mittleren Stimmregisters, anders formirt würde; wenn sonach die Sängerin einen für den mannigfachsten Gebrauch ihrer schönen Stimme vortheilhafteren Tonansatz hätte, und zwar einen solchen, der sie bei der Ausführung verzierter Tongänge nicht ausschliesslich auf Piano hinwies, das Anschwellen und Abnehmen nicht nur bei Tönen von längerer, sondern auch bei denen von kürzerer Dauer gestattete und die Wahl der schmückenden Tonfiguren nicht all zu sehr beschränkte. Denn nicht alle Fiorituren verlangen das Piano und nicht alle bestehen aus leiterartigen Passagen, deren die zwar musikalisch gebildete, aber hinsichtlich ihrer Gesangstechnik nur einseitig ausgebildete Sängerin sich beinahe immer bedient. Ihr Tonansatz lässt den von Natur weichen Klang der schönen Stimme, selbst im Piano bisweilen spröd erscheinen und macht, schon bei mittlerer Klangstärke, eine gute Ausführung des Trillers fast unmöglich. Wenn auch die Fähigkeit der Stimme, einen guten Triller hervorzubringen, die damit begabte Sängerin noch nicht zur Coloratursängerin macht, so kann doch die Coloratursängerin den Triller nicht entbehren; ihr Vortrag wird nur in dem Falle von allgemein anziehender Wirkung sein, wenn sie mit jeder Art von Verzierungen, wo diese nicht gegen den musikalischen Sinn und guten Geschmack verstossen, möglichst freigebig ist. In wie weit dies Fräulein Masius zu sein vermag, glauben wir aus ihren bisherigen Debuts als Lady Harriet und Amine noch nicht hinreichend entnehmen zu können, obwohl die letztgenannte Rolle der Individualität der Sängerin unleugbar vorzugsweise entspricht und die Ausführung derselben alles Lob verdient. Mehr Werth als auf die Töne, welche über das hohe C hinausgehen (obgleich eine Coloratursängerin bekanntlich auch deren bedarf und durch ihren Besitz die nächst tieferen sicherer und klangvoller erscheinen), legen wir auf den im Allgemeinen musikalisch richtigen, sinnig und geschmack-

voll nuancirten Ausdruck, den die achtungswerthe Künstlerin in ihrem Vortrag kund gibt. Dadurch macht sie sich uns vor Allem werth und wir sehen mit Rücksicht darauf ihren ferneren Leistungen mit Interesse entgegen. *O. Kraushaar.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

London. Die vorzüglichsten Vorstellungen in der italienischen Oper während der ganzen Saison, fanden vorige Woche Statt; zwei Meisterwerke waren ausersehen, um dem Publikum zu zeigen, über welche herrliche Kräfte die Direktion zu verfügen im Stande ist. In der Aufführung von Bellini's Norma glänzte Mad. Grisi als Stern erster Grösse; wohl haben wir diese Partie von den hervorragendsten Sängerinnen der Gegenwart gehört und uns an deren Leistungen gelabt, aber keine derselben vermochte uns so hinzureissen, wie Mad. Grisi, die nicht allein das Geheimniss erfunden hat, ewig jung und schön zu bleiben, sondern auch ihre Stimme so zu bewahren wusste, dass man glauben sollte, eine junge Sängerin zu hören. Die zweite Vorstellung war die von Mozart's „Don Giovanni“ in welcher die Grisi die Donna Anna, und Frau Rudersdorff an die Stelle der erkrankten Frau Jenny Ney die Donna Elvira sang. Die Herren Mario (Octavio) Tamburini (Don Giovanni) und Lalache (Leporello) waren so ausgezeichnet, dass uns jener Abend unvergesslich bleiben wird. Nur Frau Rudersdorff liess zu wünschen übrig, doch mag dieselbe nicht gut disponirt gewesen sein, da ihre Leistungen sonst immer künstlerisch sind, wenn auch ihre Stimme, der Frische entbehrt.

Cherubinis Nachlass. Die Gazette musicale macht auf einen Schatz aufmerksam, welcher die Beachtung aller Freunde wahrer Musik im höchsten Grade verdient; es ist dies die Sammlung von Manuscripten des berühmten Meisters Cherubini, welcher binnen 60 Jahren keinen Tag versäumte, seine bewunderungswürdigen Compositionen aufzuschreiben. Cherubini ist schon 13 Jahre todt und noch immer harren seine Werke der Veröffentlichung. — Die Wittwe des grossen Meisters, deren einziger Reichthum diese Sammlung ausmacht, ist zwar nicht geneigt, dieselbe billig abzugeben, doch muss und kann die verlangte Summe gezahlt werden, indem das Conservatorium, dessen unermüdlicher und glorreicher Director Cherubini lange Jahre gewesen, die Manuscripte für seine Bibliothek erwerben wird und sich durch den Druck derselben eine bedeutende Summe erzielen lässt. Unter jenem Nachlass befinden sich Werke jeden Genres, von welchen einzelne sogar gestochen sind, jedoch noch nicht veröffentlicht wurden; besonders bemerkenswerth sind: 28 Opern, 18 grosse Messen, mehrere Oratorien, eine grosse Zahl kleinerer Stücke, Motetten, Klagelieder, Psalmen, Hymnen, Litaneien, Madrigale, Noctumen, Stanzen, Canons, Chöre, Märsche, Cantaten, Couplets und Romanzen Hierzu kommen noch mehrere Werke über Contrapunkt und Generalbass.

Blücher war ein grosser Musikfreund ohne selbst musikalisch zu sein, mehr Amateur als ausübender Dilletant. Seine Lieblingsstücke, so oft er sie hörte, elektrisirten ihn; aber unter allen seinen Favoritpiecen nahm Mozart's „Zauberflöte“ die erste Stelle ein Zur Zeit der Alliirten in Aachen war es Angelica Catalani, die damals einen wahrhaften „Lind-Enthusiasmus“ erregte, der nicht allein der Sängerin, sondern auch der Frau, Catalani galt. Sie zählte ihre Verehrer unter den gekrönten Häuptern und an der Spitze der Catalani-Enthusiasten stand Kaiser Alexander. Angelica war eine capriciöse Dame und nicht der schöne Czar, sondern der Marschall Vorwärts war ihr erklärter Liebling, dem sie so zarte Aufmerksamkeiten, wie keinem andern Manne erwies. — Bei einer grossen Soirée, in der alle damals in Aachen anwesenden Grossen gegenwärtig waren, sang auch die Catalani. Nach jeder Piece, deren sie fünf hören liess, folgte ein wahrer Beifallssturm; unter denselben befand sich auch Papageno's „kling Glöckchen kling.“ Blücher ganz entzückt von der ihm so lieben Melodie, forderte die Signora Catalani in beredten Worten auf, noch etwas von dem Papageno zu singen; sie gerieth darüber in nicht geringe Verlegenheit und sah sich nach einigem Zögern genöthigt dem alten Helden einzugestehen, von Papageno's Arien nichts mehr einstudirt zu haben „Ich kann es Ihnen lehren“ versetzte Blücher, „ich kenne Alles aus der Zauberflöte“. — „Was rief Alexander, „Blücher kann auch singen? da muss er uns etwas zum Besten geben“ „Warum denn nicht?“ versetzte Blücher. General Vorwärts stellte sich in Positur und begann mit seiner rauhen Stimme jämmerlich falsch aber doch erkennbar: „Der Vogelfänger bin ich ja, stets lustig heissa hopsasa“. Der selige Kaiser Franz lauschte dem Gesange des alten Marschalls mit sichtlicher Rührung, der ernste König von Preussen lächelte stille vor sich hin, aber Alexander lachte aus Leibeskräften; er gab das Zeichen zum Applaus, der auch im reichlichsten Maasse folgte. Blücher durch diesen nicht endenwollenden Beifallsjubel ermuntert, gab noch „ein Mädchen und ein Weibchen wünscht Papageno sich“ und „Bachus ist ein braver Mann“ zum Besten. Die letzte Nummer erregte einen solchen Applaus-Sturm, dass die Catalani scherzhaft äusserte: „Mit dem alten Blücher könnte ich's nicht aufnehmen, er hat mich richtig geschlagen, er wurde mehr applaudirt als ich.“

Ein Quartett von Mozart, welches vor ungefähr 80 Jahren und längst zu Breslau von der Gobel'schen Kapelle aufgeführt wurde, ist dadurch interessant, durch welchen Umstand es eigentlich zu Tage gefördert wurde. Mozart, bekanntlich ein Verehrer alles und aller Schönen, machte einst in Begleitung eines Freundes einen Spaziergang in ein unweit Wien gelegenes Dörfchen. Beim Vorübergehen, hörten sie aus einem Wirthshaus eine lamentable Musik, während sie bei dem Eintritt in dasselbe von dem herrschenden Jubel begrüsst wurden.

Mozart und sein Freund mischten sich bald unter die tanzenden Paare und hatten bereits wiederholt am Tanze Theil genommen, als Mozart die Aeusserung seines Nachbar laut werden liess: „Das ist ja ein Geklimper, als ob Mäuse auf den Saiten ihr Spiel trieben“ Doch kaum waren die Worte ausgesprochen, als Mozart plötzlich das gesammte Orchester, aus vier Personen bestehend, vor sich erblicken musste.

„Herr von Mozart begannen sie einstimmig, „welche Freude, Sie bei uns zu sehen. Mozart erwiederte darauf in der unangenehmsten Art: „Hier bin ich nicht der Mozart, sondern ein Tänzer unter den Tanzenden.

Die Musikanten erwiederten dieses Compliment mit den Worten: „Wir verehren den grossen Meister zu aller und jeder Zeit, schade nur, dass er keine Tanzstücke geschrieben hat, nicht ein-

mal ein leichtes Quartett, das wir vor dem Volke spielen können. Mozart, der Unterhaltung überdrüssig, bestellte das Vier Männer-Orchester auf den andern Tag Mittags zwölf Uhr in seine Wohnung, ihnen bis dahin etwas zu produziren. Um 11 Uhr Vormittags erinnerte er sich an sein gegebenes Versprechen, und um 12 Uhr nahmen die vier Musikanten, ganz glückselig, das fertige Quartett in Empfang, welches folgenden drolligen Titel führt:

„Quartett für solche Leute die Noten kennen und, ohne die Finger zu bewegen, mit dem Bogen nur auf und ab die leeren Saiten zu streichen haben.

Der englische Componist Bishop. Einer der beliebtesten englischen Componisten, Sir Henry Bishop, ist neulich, hochbejahrt und fast vergessen, in grösster Dürftigkeit gestorben. Das Ausland wird von seinen musikalischen Verdiensten nicht viel erfahren haben, in seinem Vaterlande aber galt er nächst Purcell für den hervorragendsten Vertreter der englischen Musikschule und während eines Vierteljahrhunderts genoss er einer unbegränzten Popularität. Seine erste Oper, „The Circassian Bride“, wurde am 23. Februar 1809 in Drury-Lane-Theater aufgeführt, und bis zum Jahre 1824 hatte er nicht weniger als 58 Opern, Singspiele u. s. w. geschrieben, von welchen man jetzt kaum mehr als die Namen kennt. Zugleich machte er das englische Publikum auch mit den Werken Mozart's und anderer ausländischen Componisten bekannt, die er nach seiner Weise zustutzte und auf den Theaterzetteln als „adapted and improved by Bishop“ bezeichnet haben soll. Doch wurde ihm gerade diese Introduction exotischer Elemente verderblich; trotz seiner „Verbesserungen“ konnte man nicht umhin, den Abstand zwischen einem Mozart und dem bisher hochgeschätzten vaterländischen Tonkünstler herauszufühlen und sich nach einer kräftigeren musikalischen Speise zu sehnen, als die nicht unmelodischen, aber farblosen und völlig undramatischen Compositionen des Letzteren. Da wurde Carl Maria von Weber nach England berufen; er brachte seinen „Oberon“ mit, der in Covent-Garden gegeben und mit enthusiastischem Beifall aufgenommen wurde. Um diesem furchtbaren Nebenbuhler die Stange zu halten, schrieb Bishop eine Oper, „Aladdin“, in der er den Styl der deutschen Componisten nachzuahmen suchte und die er in Drury-Lane aufführen liess: aber „Aladdin“, fiel durch, und Bishop zog sich seitdem von der Opernbühne zurück. Seiner Kunst wurde er zwar nicht untreu, doch beschränkte er sich von nun an auf kleinere Piecen, namentlich Lieder-Compositionen, auf welchem bescheidenen Terrain er gleichfalls eine ausserordentliche Fruchtbarkeit entwickelte und sich zahlreiche Freunde erwarb. Die Universität Oxford ernannte ihn zum „Doctor der Musik“ die Universität Edinburg zum Professor, die Königin Viktoria ertheilte ihm den Ritterschlag — aber alle diese Ehrenbezeugungen verhinderten nicht, dass das Publikum vor kurzem zu seinem Erstaunen erfuhr, dass der berühmte Componist buchstäblich Hungers sterbe. Man eilte, ihm Hülfe zu leisten, Concerte und Opernvorstellungen zu seinem Besten anzukündigen; doch ehe diese noch zu Stande kamen, hatte der Tod schon den unglücklichen Greis von allen irdischen Leiden befreit.

Rundschau.

Rossini ist in Paris angekommen; er war seit zwölf Jahren nicht dort; zu dem Besuch einer Oper ist er bis jetzt noch nicht zu bewegen.

Die neue Oper von Auber „Jenny Bell“, mit welcher der Componist die grosse Zahl seiner Werke beschliessen will, wurde in der komischen Oper mit mässigem Beifall aufgeführt.

Zu dem grossen Wettstreite, der am 17. Juni für den Männergesang, am 18. für die Instrumental-Musik in Lille stattfindet, sind allein für den Wettgesang bis jetzt schon 5000 Mitglieder von Männergesang-Vereinen angemeldet.

Der Pianist Nicolai Berendt aus Kopenhagen hat von Sr. Majestät dem Könige von Hannover für die Dedikation einer Composition: „Fantasie über das Lied der Harzer Bergleute“ eine goldene Ehrenmedaille als Zeichen der Anerkennung erhalten.

Ein neues Werk von Liszt: Années de Pelerinage, eine Reihe von Pianoforte-Compositionen enthaltend, wird demnächst bei Schott in Mainz erscheinen.

Richard Wagner ist von London nach Zürich abgereist.

In München ist nun Herr Auerbach (früher in Frankfurt a/M.) als fünfter Tenorist engagirt, da sein Gastspiel die grösste Anerkennung gefunden.

Die deutsche Operngesellschaft hat am 3. Juni ihre Vorstellungen in Strassburg begonnen und zwar mit einem sehr glänzenden Erfolge.

„Die Nibelungen“ Oper von Dorn ging unter Direction des Componisten bereits zweimal unter der gespanntesten Theilnahme des zahlreichen Publikums in Scene. Johanna Wagner sang die Chrimhilde mit grossartigem Beifall.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 24. Cöln, den 16. Juni 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Eine Seite des Londoner Musiklebens.*)

I.

In einem Augenblick wie dieser, wo durch alle Zeitungen der Ausruf des Erstaunens schallt, dass das praktische England ein so unpraktisches Militärsystem besitzt, möchte es nicht übel angebracht sein, einmal nachzuweisen, wie ähnliche Uebelstände hier in allen Gebieten vorwalten. Wir haben es in diesen Blättern nicht mit Kirche, Parlament und den Lehrstühlen von Oxford zu thun, sondern mit der Musik, dieser ätherischen Göttin, die sich ihrer Natur nach am weitesten entfernt von den Wechseltischen der Käufer und Verkäufer halten sollte.

Die Engländer können kaum mit zäherer Ausdauer eine Festung im Winter belagern, wie sie mit rührender Beharrlichkeit seit Menschenaltern ringen, eine musikalische Nation zu werden. Aber hier wie dort haben Capital, Nepotismus und Tradition die Oberleitung und düpiren und tyrannisiren die Welt.

Dass es in England grossartige Concerte und Künstler ersten Ranges gibt, daran ist durchaus nicht ein wahres künstlerisches Bedürfniss der Nation Schuld, sondern vielmehr ihr Stolz. Das reiche England schleppt Gemälde zusammen, die in den Häusern seiner Lords, vom Auge des Volkes ungesehen die Hallen schmücken. Es muss den Crystallpallast, das reichste Kunstwerk aller Zeiten aufrichten, um ihn dann unverstanden veröden zu lassen. Von Händel bis zu unsern Tagen wird jede grosse Musik, sobald sie erst berühmt geworden ist, mit allem Aufwand von Mitteln hier aufgeführt. Der ganze Melodienstrom Europa's umrauscht diese englischen Ohren, und sie bleiben stumpf.

*) Aus der Wiener Monatschrift für Theater und Musik.

Es ist wahr: nicht Ein breiter Strom, der nur die nächsten Ufer befruchtet, macht ein Land fruchtbar, sondern die Hundert von kleinen Bächlein und Canälen die alle Wiesen und Felder tränken. Ist doch in unserm sang- und klangreichen Deutschland kein noch so vergessener Winkel, wo nicht ein armer musikalischer Schulmeister aus reinem Enthusiasmus für die Musik, sie zu pflegen und zu verbreiten versuchte.

Hier in London ist Alles: Geschäft, Handelsartikel. Wirkliche Neigung oder gar Begeisterung für die Musik gehört zu den seltensten Ausnahmen. Die Kunst wird als die höchste Luxusstufe betrachtet, die ein reiches Land zur Befriedigung seines Hochmuths schicklicherweise nicht entbehren darf. In Privatgesellschaften bezahlt man mit schwerem Gelde Sänger und Spieler denen kaum Jemand zuhört. Lautes Reden, Tassenklappern und Musik tönt chaotisch durcheinander.

Der Engländer, der auf seinen ewigen Kreuz- und Querreisen durch Deutschland und Italien Gross und Klein singen und musiciren hört, welcher in continentalen Concerten Zeuge der tiefen Gemüthsbewegung ist, die von der Musik ausgeht, sieht es als einen Mangel an, das ihm diese eine fremde Welt ist. Er besitzt so Vieles vor andern Völkern voraus, und so möchte er auch in diesem Einen nicht zurückbleiben. England will um jeden Preis musikalisch werden.

In diesem Jahr allgemeiner nationaler Trauer, wo Feste und Bälle als unschicklich verpönt sind, findet man die Concertsäle so überfüllt als je. Dies mag zwar theilweise daher rühren, dass Concerte als ein ernsteres öffentliches Vergnügen, weniger das Gefühl verwunden, als andere Lustbarkeiten, doch zeigt dieser Umstand zugleich, bis zu welchem Grade die Musik Mode geworden ist. Den höchsten Zulauf in diesem Winter hatten Julliens Concerte, wo mit feiner Geschicklichkeit zugleich an das musikalische Ehrgefühl und an die

eigentliche Geschmacksrichtung Englands appellirt wird. Der Dirigent gibt an einem Abend classische Musik und Strassenpolka's. Was die eigentliche Attraction für die Menge bildet, es ist schwer zu entscheiden, wenn man England kennt. Eine Musik von dem Styl, der auf malayischen Inseln einheimisch ist, erregt hier das aufrichtigste Entzücken. In den Schauspielhäusern z. B. geht während der Entre-Acts, Ballette etc. eine betäubende Trommel ununterbrochen durch, es mag zum Charakter des Stückes passen oder nicht. Auch der Werth von Virtuosenleistungen wird im allgemeinen nach dem Grad der Geschwindigkeit und des lärmenden Fortissimo bestimmt.

Jullien benannte seine Concerte jedesmal mit dem Namen desjenigen grossen Meisters, von welchem ausschliesslich im ersten Theil Compositionen vorgeführt wurden. Es gab einen Mendelssohn-Abend, Weber-Abend, Mozart-Abend, Beethoven-Abend u. s. w. — Etwa zwei Stunden füllte die Musik des Classikers aus, nach dem der Abend betitelt war, und dann folgten zwei andere Stunden, in denen unaufhörlich Walzer, Quadrillen und dgl. abgespielt wurden. Man denke sich die Vermischung beider Eindrücke, z. B. nach einem Requiem oder einer höchst metaphisischen Symphonie den Yankee-Doodle mit zehn Variationen oder wie eine der bekannten Galoppaden mit Peitschengeknall, Schellengeläut und Trommelchen. Ein Künstler erregte unerhörten Beifallssturm, indem er auf einem wirklichen Nürnberger Kindertrompetchen ein brillantes Concertstück vortrug.

Die Zuhörer machen sich weiss, dass sie sich an Beethoven ergötzt hätten, aber wie wenige mögen im Stande sein, der complicirten Harmonie einer deutschen Composition zu folgen. Da wo ein paar Takte hindurch eine populäre Melodie einfach auf Tonika und Dominante abwechselt, da nicken alle Köpfe höchst vergnüglich, und man darf versichern, dass einem grossen Meister nur seine trivialsten Stellen bei diesem Publikum Eingang verschaffen.

Wenn man mit den Londonern über die Widersprüche ihres musikalischen Geschmacks und ihres Autoritätsglaubens streitet, so bringen sie zu Gunsten ihres selbständigen Urtheils jetzt immer vor, dass, wenn etwas wahrhaft schönes auftrete, der Engländer beim ersten Hören davon hingerissen sei, wie man dies beim Auftreten der Cölner Sänger gesehen habe. Aber just das Factum des unerhörten Erfolgs dieses Sängervereines beweist die Wahrheit meiner Behauptung. Ohne den Werth eines 80stimmigen Männerchors von gesunden Stimmen, und das Verdienst seiner tüchtigen fleissigen Direction gering zu schätzen, kann doch nicht geleugnet werden, dass eben diejenigen Stücke, die vom Repertoir dieses Vereins den feurigsten Beifall erhielten vom allergeringsten musikalischen Werth waren, über solche Lieder wie etwa:

„Jetzt gang' I an's Brünnele,
Trink aber nit"

wird der Engländer völlig toll vor Entzücken, während er für ein wirkliches Kunstwerk gar keine Organe besitzt.

Ausnahmen verstehen sich von selbst. Es gibt hier musikalische Gelehrte, die ihr Leben den Forschungen in die Tiefe der Tonkunst gewidmet haben, Componisten von sehr ehrenwerther Bedeutung, Sängerinnen und Spielerinnen, deren Talent und Ausdauer die höchste Anerkennung verdienen. Aber diese sind nur Ausnahmen und im Verhältniss zu dem Capital, das die Nation überhaupt auf Musik verwendet, äusserst seltene Ausnahmen.

Man findet hier nicht wie in andern Ländern einen blühenden musikalischen Mittelstand. Weltberühmtheiten, Charlatans und ganz gemeine Bänkelsänger finden hier den besten Boden für ihre Wirksamkeit. Gründlich denkende Musiker, die mit treuer Gewissenhaftigkeit die Kunst als eine veredelnde Blüthe in diesem Lande einheimisch zu machen suchen, lässt man nicht aufkommen. Das Volk erlangt daher kein künstlerisches Unterscheidungsvermögen, und selbst unter dem gebildeten Publikum ist es bis heute nur Einzelnen gelungen sich ein solches anzuerziehen.

Man betrachte nur die Art und Weise wie hier gebaut ist, ob nicht das Auge jedes Menschen, der einen Sinn für symmetrische Formen und einen anmuthigen Wechsel derselben besitzt, fortwährend gefoltert wird. Würde es denkbar sein, dass ein deutscher Schreiner, der ein Möbel mit Säulchen verzierte, dieselben nach unten verjüngte, das Capitäl als Stütze brauchte und das Piedestall nach oben kehrte? Solcher und ähnlicher Gräuel begegnen einem hier in tausendfachen Beispielen. Ebenso schwer kann dies Volk in Farbentönen unterscheiden. Wo ein deutsches Auge zwei Farben auffallend widersprechend sieht, behauptet der englische Arbeiter, kein Mensch werde einen Unterschied zwischen einem gelblichen und einem bläulichen Grau wahrnehmen. Damen höherer Stände, die sich wenigstens dilletirend mit Malerei beschäftigen, tragen ohne Scheu himmelblaue Bänder auf einem Lila-Kleide. Ganz dieselbe Stumpfheit hat ihr Ohr, und nur mit der höchsten Mühe macht man den Meisten den Unterschied eines Dur- von einem Moll-Dreiklang begreiflich. Nicht Sang

noch Klang hört man von Spaziergängern im Freien. Nur während eines Sommeraufenhalts in einem Landstädtchen, woselbst eine öffentliche Demonstration stattfinden sollte, hörte ich während mehrerer Wochen von einem Dilettanten-Verein jeden Abend Probe halten, um „god save the queen" einzustudiren!!

In London drängt sich dem Beobachter des musikalischen Businessbetriebs der Verdacht auf, dass es eine Clique von Personen gibt, die gleich wie in Staats- und religiösen Gebieten, am liebsten das Volk zu ihrem eigenen Vortheil in der Dummheit erhielten. Ein Kreis von officiellen Musikern, Concertgebern, Lehrern und Musikalienhändlern stützt einander wechselseitig um die Urtheilslosigkeit des Publikums systematisch auszubeuten.

Der Wahlspruch dieser Conservativen ist immerdar:
„Kinder der Klugheit, o habet die Narren
eben zum Narren auch, wie sich's gehört."

Die Bande liebt es nicht, ihr Monopol durch die freie Concurrenz beschränkt zu sehen, und es stehen ihr nur zu viele Mittel zu Gebot, die Macht der Clique zu behaupten.

In England ist „Reference" das dritte Wort.

Will Jemand ein möblirtes Zimmer miethen, so muss er von Jemanden aus seiner Bekanntschaft, der Mann's genug ist, ein ganzes Haus zu pachten, eine Reference beibringen, d. h. dieser muss sich quasi verbürgen, dass der Andere ein respectabler Mann sei. Der blosse Zimmervermiether geht in soweit ganz sicher, dass er die Reference eines ihm unbekannten Hauspächters annimmt, denn er weiss, dass diesem das Haus nicht zur Miethe anvertraut worden wäre, wenn er nicht seinerseits wieder eine Reference von dem Besitzer eines Hauses beigebracht hätte. In dieser Weise fusst die Respectabilität jedes einzelnen Engländers auf einer Jacobleiter von aufgegipfelten References. Der Gelehrte der eine Stelle sucht, bringt nicht etwa ein Werk, das er verfasst hat, als Beweis seiner Befähigung, nein, er verschafft sich möglichst viele Referencen von berühmten oder vornehmen Personen. In musikalischen Fragen kann eine wirkliche Grösse in der Meinung der Engländer von einer unwissenden Gouvernante geschlagen werden, wenn die letztere nachweist: Ich hörte dies von meiner Lehrerin, die bei der Pianistin der Königin Stunde genommen hat.

Der Engländer traut seinen Ohren nicht, aber er traut den References*). Eine Akademie kann sich fast durch die damit verknüpfte Macht References zu ertheilen erhalten. Ich weiss, dass in einer derselben, die vom Hofe patronisirt ist, in der geistlosesten Weise gelehrt wird, aber dennoch strömen ihr die professionellen Schüler zu, weil sie ihre Stellung durch die Verbindung mit den dort herrschenden Professoren sichern.

Hier sitzt nun der kranke Punkt, der ein Durchdringen des musikalischen Geistes in die Nation hindert, denn References sind nur durch Anschluss an die Clique und die damit verbundenen indirecten Opfer, ferner durch Nepotismus und endlich geradezu käuflich zu erlangen. Man sieht, es ist gleich wie bei Errichtung einer Handlungsfirma Credit und ein bedeutendes Betriebskapital dazu erforderlich, um hier eine erfolgreiche musikalische Carriere zu beginnen. Der Engländer calculirt so: Jeder geschickte Mensch kann hier ein Vermögen machen. Die Musiker dünken ihm also die geschicktesten, die das meiste Geld zusammen zu bringen wissen, wobei denn freilich die Menschen von idealer Richtung den Kürzern ziehen.

Genug die musikalischen Geldspeculanten sind einmal im Besitz des Credits, und auf indirecte Weise muss jeder neue Ankömmling sich in die Gilde einkaufen, der als Glied in die Kette der References eingefügt werden will. Diese Praxis wird so wenig geheim gehalten, dass Anerbietungen und Aufforderungen darauf bezüglich, in der „Times" zuweilen unter den Anzeigen erscheinen, und sogar der Preis des Honorars bestimmt wird, welches der Candidat der Tonkunst für eine einträgliche Stellung Demjenigen zu bezahlen verspricht der mit seiner Reference für ihn eintritt.

In Cheltenham wurde im vorigen Jahre eine einflussreiche Stellung in der musikalischen Gesellschaft für 100 Guineen feilgeboten. Die Inhaberin verpflichtet sich für diesen Preis dem Käufer die Adressen ihrer Schülerinnen abzuliefern, und ihn in deren Häuser mit ihrer Empfehlung einzuführen. Man kann auch einzelne Schüler per Stück für so und soviel Guineen kaufen, wenn ein vielbeschäftigter Lehrer seine eigene Praxis beschränken oder aufgeben will. Oder man kann sich vertragsmässig mit Personen von Einfluss zu einem Geschäft in der Weise verbinden, dass man von jeder Stunde, die man durch ihre Empfehlung erhält, ihnen Procente ausbezahlt. Dies sind die gewöhnlichsten Formen, in denen dieser Verkauf betrieben wird, doch gibt es noch eine Menge anderer Schleichwege und Kniffe, die der Zufall dem Beobachter aufdeckt.

*) Ist nicht blos in England der Fall.

Aus Leipzig.

Sehr grosses Aufsehen machte hier der plötzliche dreimonatliche Schluss des Stadttheaters. Derselbe wurde auf Anordnung des Stadtraths verfügt, ohne dass man nur eine Ahnung davon haben konnte, am 15. Mai den Mitgliedern publicirt und dem Publikum angezeigt, am 1. Juni effectuirt, — — also 16 Tage vorher sagte man etwa hundert zum Theil armen Familien, dass sie in jetziger theurer Zeit ein ganzes Vierteljahr lang ohne Erwerb bleiben müssten, ja einigen sogar, dass sie hingehen könnten, wohin sie wollten, denn in mehreren der während den letzten Jahren abgeschlossenen Contrakte befindet sich ein Paragraph, nach dem ein Theaterschluss von über zwei Monaten den Contrakt löst. Wie man freilich einen solchen Contrakt, der das contrahirende Mitglied der Direction gegenüber in den Zustand gänzlicher Rechtslosigkeit versetzt, unterschreiben kann, ist allerdings nur daraus zu erklären, dass die betreffenden Mitglieder einen Fall, wie den gegenwärtigen nicht für möglich gehalten und nur den Fehler eines allzu grossen Vertrauens begangen haben. Uebrigens konnte und durfte auch Niemand annehmen dass unsere erste städtische Behörde zu einer solchen Rettungsmaassregel der Theater-Direction die Hand bieten würde. Es ist hier nicht der Ort, auf diese unsere künstlerischen und nicht minder auf unsere bürgerlichen Zustände sehr bezeichnenden Verhältnisse einzugehen und zu untersuchen, ob der Behörde das Recht zustehe, zur Rettung eines Einzelnen ohne vorhergehende Kündigung Hunderten von Menschen den Erwerb abzuschneiden und durch einen einfachen Befehl nicht allein die Theater-Direction, sondern auch sich selbst von einigen lästigen contraktlichen Verpflichtungen zu entbinden — denn da unsere Bühne ein städtisches Institut ist, so geht die Stadt selbst bei Engagement von Mitgliedern aller Art Verbindlichkeiten gegen diese ein — — wir überlassen dies den auswärtigen politischen und unabhängigen publicistischen Blättern: die hiesige Localpresse kann nicht gut etwas in dieser Sache thun — weil eben die Maassregel von unserer obersten städtischen Behörde ausgegangen ist. Ueber die Veranlassung der Verfügung sei nur gesagt, dass die Theater-Direction in Folge ungewöhnlich schlechter Messgeschäfte allerdings in eine übele Lage gekommen und nur mit grosser Anstrengung das Theater den Sommer über hätte fortführen können. An der schlechten Messe ist aber Niemand schuld, als die Theater-Direction selbst. In der Messe theuere Gäste vorzuführen, ist stets ein Missgriff. Für das Messpublicum sind unsere eigenen Mitglieder schon Fremde, haben also den Reiz der Neuheit für sich — freilich müssen die Fächer auch so besetzt sein, wie man es von dem Leipziger Theater verlangen kann — übrigens ist es auch den Mess-Fremden der Mehrzahl nach ziemlich gleichgültig, ob eine einzelne Leistung etwas mehr oder weniger ausgezeichnet ist, ob eine Franziska Berg spielt, eine Tietgens oder ein Beck singen: sie wollen etwas Neues sehen, vorzugsweise in der Oper oder in der Posse. Wenn eine Neuigkeit nur einigermaassen gut gegeben wird, ist man damit in der Messe vollkommen zufrieden. Freilich hat die Direction das Mess-Publikum nicht weniger verwöhnt als ihr eigenes. Jetzt rächt sich nun alles das, was zur Erzielung eines augenblicklichen pekuniären Vortheils hier geschehen: die Actien- und Bons-Vorstellungen während der letzten Sommerhalbjahre, der stark ausgebeutete Pepita-Schwindel, das Sommertheater, die jahrelangen theueren, alles Ensemble vernichtenden und das Interesse an den eigenen Mitgliedern abstumpfenden Gastspiele, das Ersparungssystem bei dem Engagement neuer Schauspieler und Sänger und der Mangel an ausreichenden Proben. Vielleicht haben nun die schlimmen Erfahrungen, welche die Theater-Direction jetzt gemacht, das Gute, dass man sich von dem Falschen des bisherigen Systems überzeugt hat und in Zukunft zur Wahrung der eigenen Interessen einen besseren und auch für die Kunst heilsameren Weg einschlägt.

Betrachtet man die musikalischen Leistungen des Leipziger Theaters während des Monat Mai, so ist zuerst der Aufführung einer neuen romantischen Oper zu gedenken. Dieselbe heist „Der Erbe von Hoheneck", Text von Eduard Devrient, Musik von Moritz Heinrich Hauser; sie ward zum ersten Male zum Besten des Theater-Pensionsfonds vor einem sehr vollen und einige Tage darauf zum Benefiz des Componisten vor einem ganz ausserordentlich leeren Hause gegeben. Wenn ich noch sage, dass dieser Oper in der ersten Vorstellung eine so glänzende Aufnahme wurde, wie es kaum den berühmtesten dramatisch-musikalischen Werken hier geschah, dass der Componist mit allen möglichen Ehren überschüttet wurde, dass ihm sogar ein Lorbeerkranz geworfen ward, so dürfte die Leere der zweiten Vorstellung unbegreiflich erscheinen. Vielleicht erklärt sich aber dieser auffallende Umstand aus Folgendem. — Wenn irgend einmal die Ansicht Richard Wagners und seiner Anhänger Bestätigung fand, dass in der Oper alter Form etwas wirklich Bedeutendes und Lebensfähiges zur Zeit nicht mehr zu schaffen sei, so war es hier der Fall. Dichter wie Componist stehen in der Oper „Der Erbe von Hoheneck" auf einen Standpunkt, der nicht allein weit hinter der modernen grossen Oper (Rossini, Auber,

Meyerbeer, Halevy) liegt, sondern selbst in der Zeit der ersten Anfänge der deutsch-romantischen Oper, also noch vor C. M. von Weber zu suchen ist. Mit einer gewissen Absichtlichkeit ist hier jeder Fortschritt auf dem dramatisch-musikalischen Gebiete ignorirt und alle die Dinge, welche bei der Oper älterer Zeit uns jetzt als deren Schattenseiten erscheinen — z. B. das zu grosse Ueberwiegen des musikalischen Elements auf Kosten des dramatischen und der daraus folgenden Ungereimtheiten und Unnatürlichkeiten — mit starrer Consequenz festgehalten. Die einzigen Concessionen, die der Componist der Neuzeit gemacht, sind die Ausschliessung des Dialogs, die Anwendung eines stärkeren Orchesters und — dass eine Einleitung à la Meyerbeer und Halevy die Stelle der Ouvertüre vertritt.

Was nun zuerst das Textbuch betrifft, so würde man nicht begreifen können, wie aus der Feder eines als Theaterhistoriker, Regisseur und Darsteller geschätzten Mannes ein so schwaches und ungeschicktes Libretto hervorgehen konnte, wenn man nicht wüsste, dass dieser Text eine Jugendarbeit Eduard Devrients ist, die bereits vor einer Reihe von Jahren Wilhelm Taubert musikalisch bearbeitete, jedoch ohne allen Erfolg. Der Stoff ist eine Preciosa-Geschichte, mit allen dazu nöthigen Requisiten, als da sind, Zigeuner-Chöre und Tänze, Jäger-Chöre, Ritter, ein tugendsames Burgfräulein, ein früher harter jetzt zärtlicher Vater, eine Zigeunermutter, ein müder von Saufen, Raufen, Hunden und Pferden redender oder vielmehr singender ungeliebter bestimmter Bräutigam, ein schmachtender und wenig handelnder Tenor-Liebhaber, ferner Mondschein, Trinkgelage, Minne- und Schlummerlieder, Kampf, das unvermeidliche Kreuz, an dem schon so viele unglückliche Opern- und Schauspiel-Aeltern ihre verlorenen resp. gestohlenen Kinder wiedererkannt haben und schliesslich ein Dankgebet und allgemeiner Jubel. Die Preciosa ist aber hier nicht ein zartes Mägdlein, sondern ein ziemlich derber Zigeunerbursche, der tüchtig um sich herumschlägt, ab und zu auch viel seufzt und mit anderen Worten sagt und mit anderen Tönen singt: „Einsam bin ich nicht alleine". Dieser junge Mensch ist als kleines Kind mit seiner Mutter, der Reichsgräfin von Hoheneck, von deren Gemahl in die Wildniss verstossen worden, weil dieser glaubte, der Sohn sei die Frucht eines Ehebruchs seiner Gattin. Die Reichsgräfin ist im Walde umgekommen, das Kind aber von Zigeunern gefunden worden, hat mit diesen ganz Europa und Asien bis an den Ganges durchstreift. Als er zwanzig Jahre alt ist, kommen die Zigeuner wieder in die Nähe des Schlosses von Hoheneck. Es versteht sich nun von selbst, dass er mit seiner Familie in mehr oder weniger angenehme Berührung kommt und dass endlich die alte Zigeunermutter (eine Art von Fides) und das Kreuz den Ausschlag geben und ihn in seine Rechte als Erbe der Grafschaft Hoheneck wieder einsetzen. Schlimm ist es freilich, dass man schon im ersten Acte den Verlauf und das Ende der Oper mit Bestimmtheit errathen kann, doch möchte das Alles gehen, wenn das Ganze nicht so über alle Maassen ausgesponnen wäre, die dürftige Handlung sich nicht vier Stunden lang durch vier nicht enden wollende Acte hindurchschleppte und nicht gar zu grosse Widersprüche und Ungereimtheiten vorkämen. Das Schlimmste davon ist, dass — wie es sich im dritten Acte herausstellt — die als legitimes Kind hochgeehrte und hochgeliebte Tochter des Reichsgrafen eine Zwillingsschwester des als Bastard verstossenen Sohnes ist, ferner auch, dass der Dichter in der Zeit, wo man bereits mit Flinten schoss, gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, einen Minnesänger auftreten lässt, wie es deren nur zur Zeit der Hohenstaufen gab!! Wo bleiben da die Naturgesetze, wo bleibt da die Geschichte? Dergleichen Unsinn hat sich wohl selbst ein französischer Operntext-Fabrikant noch nicht zu Schulden kommen lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Das Musikfest in Düsseldorf.

(Schluss.)

Das fast überreich ausgestattete Programm des dritten Tages begann mit der Ouvertüre zu Oberon und es sei mir vergönnt mit dem Worte — vortrefflich — alles, durch die Ausführung zu bezeichnen, so matt es auch lautet, gegen jede breitere oder glänzendere Schilderung. — Gleich darauf erfreute nochmals der schmelzende Tenor Herrn Schneiders in der Mozart'schen Arie „Dies Bildniss ist bezaubernd schön". — Was wir früher über seinen in der That lieblichen Gesang bemerkt, gilt auch hier, nur mit dem Unterschied, dass wie auch in der Arie aus Jessonda „Der Kriegeslust ergeben", gesungen von Herrn Mitterwurzer, beide Sänger mehr Gelegenheit fanden, ihre Stimmen künstlerisch zu entfalten. — Bei Erwähnung der Bariton-Arie vergessen wir nicht der wackern Ausführung zu gedenken, obschon es wohl wünschenswerth gewesen wäre, wenn Stimme und Orchester beiderseitig mehr zusammengehalten hätte.

Die der Tenor-Arie folgende Nummer bildete einen der Haupt-Glanzpunkte. Ich meine das von Herrn O. Goldschmidt rund und klar, sowie mit geschmackvoller Eleganz vorgetragene G-dur Clavier-Concert von Beethoven.

Die Clavier-Concerte mit Begleitung des Orchesters haben nunmehr bei dem Publikum wieder einige Gunst sich erworben, obschon wir nicht sagen dürfen, sie seien durchgedrungen. Ist doch nicht zu leugnen, dass sie bei noch so bedeutender Schönheit der Composition, dem Gesang oder irgend einem andern Instrumental-Concert gegenüber etwas trockenes, unbefriedigendes in sich tragen. Ich führe dieses nur an, um dadurch das Verdienst des Goldschmidt'schen Spiels, des Anschlages und besonders seiner Auffassung desto mehr hervorheben zu können und darf dies beim Adagio besonders gelten, welches sich gegen den rauhen, barschen Accent des Orchesters als Gegensatz zu der weichen Melodik der Clavierparthie verhält — — wie etwa das Tosen eines Wogensturzes, gegen die kaum hörbare Klage eines Mägdleins. — Der Erfolg sowie die Beifallsäusserungen, waren beide gleich brillant.

Hierauf entwickelte in einer Arie aus Figaro's Hochzeit Frau Goldschmidt-Lind nochmals den ganzen Reichthum ihrer Tonlichter und Schatten, — doch was sage ich — es war ja vielmehr nur ihre eigene Seele, die auf den Wellen der Töne ihre sanfte Klage dahinhauchte.

Den Schluss des ersten Theils bildete der alles belebende und erfrischende Chor aus der Schöpfung „Die Himmel erzählen", wonach die Zwischenpause eintrat, welche im Garten des Festlokals verplaudert, verträumt, theils aber auch der materiellen Restauration gewidmet wurde.

Während des sei denn auch mir eine kleine Plauderei gestattet.

Indem ich nämlich an die nachkommenden Nummern des Programms dachte, und an die schwindelnde Höhe, der Stufe, worauf wir Zuhörer uns noch befanden, fiel mir barockerweise die höchst abentheuerliche musikalische Reise des Prinzen so und so aus Tausend und eine Nacht in den Sinn. Er hatte die Weisung erhalten, stets vor sich zu schauen, da jedes sich rückwärts wenden Gefahrbringend war. — Sein Streben aber war, den singenden Baum und andere wunderbare Dinge zu erlangen. — — Mocht es sausen und brausen, winseln und heulen hinter ihm und um ihn — er musste seine Sendung vollenden. — Bei allem Trachten, mich möglichst musikalisch hoch zu erheben und zu erbauen, als ich durch die Saalthür mich wieder hinein wand, dem zweiten Theil des Tonwerks entgegenzusehen — — war mir, ich kann es nicht leugnen — fast ebenso zu Muthe, wenigstens erachtete ich müde und abgespannt, meine Stimmung nicht mehr für sehr empfänglich. Dennoch ging alles besser, als ich vorher befürchtet hatte, und weiss es dem vortrefflichen Arrangement des allerdings riesigen Programms nicht genug Dank, so auch den höchst anziehenden Piecen, meine Aufmerksamkeit fortwährend rege gehalten zu haben.

Was ich hier von mir selbst bemerke, glaube ich übrigens vom gesammten Publikum behaupten zu dürfen.

Zunächst gab die Ouvertüre „im Hochland" von Niels W. Gade neue Gelegenheit, dessen schöpferisches Talent zu bewundern. — Ausser der instrumentalistischen Neuheit, zeichnete sich darin auch, und mehr noch, die Erfindung der Melodie aus. Indessen waltet ein eigenthümlicher Geist in diesen schottischen Bergklängen, der vorher verstanden will sein, wenn das Vertrauen der Beethoven gewohnten Ohren gewonnen werden soll.

In der Arie für Sopran aus „Beatrice di Tenda" erreicht das Virtuosenthum der Frau Goldschmidt ihren Höhepunkt. Es regnet Blumen von der Decke des Saales, ein stürmisches Bravo hallt durch den ganzen Raum und will nicht enden. Mir selbst ist alle Lust vergangen zu fernern Schilderungen und was könnte es auch nützen, spräche ich von dem chromatischen Gang bis zum dreigestrichenen Es hinauf, dann dem Herabsichsenken im weichsten decrescendo, von dem Triller auf zweigestrichen b — von den schön und rein ausgeführten Läufen und Figuren — kann doch die lebendigste Darstellung nicht ausreichen, von der prachtvollen Wirkung ihrer fein nüancirten Stimmenbehandlung auch nur die schwächste Vorstellung zu geben.

Drei Piecen machten endlich den Beschluss. Das Violin-Concert von J. Rietz, gespielt von Herrn Concertmeister David aus Leipzig. Ouvertüre zu Leonore von Beethoven und das Halleluja aus dem Messias von Händel.

In dem erstern bewährte Herr David seine hohe Meisterschaft und verdient auch die Composition gelobt zu werden, obschon dem Orte und der Zeit nach die Länge derselben nicht günstig auf die Zuhörer wirken konnte. Der rauschende Beifall bewies freilich hinreichend, dass trotzdem die Anerkennung des schönen Spiels nichts darunter eingebüsst hat. Was die letzten Schlusspiecen betrifft, so hätten wir die Aufführung der beiden im Ganzen nur zu rühmen. Gern hätte ich das Trompetensolo in der Ouvertüre weniger stark gewünscht, ja, ich möchte glauben, dass nach der ursprünglichen Intention Beethoven's — dieselbe ganz wie aus weiter Entfernung erklingen sollte. Doch darum lasst uns keinen Groll beim Abschiedsgrusse hegen, da doch hauptsächlich nur die schönen Eindrücke des herrlichen Festes in unsrer Erinnerung haften bleiben — und das gewiss für lange Zeit. *A.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Herr Capellmeister Marschner, welcher sich vor einigen Tagen mit Fräulein Janda vermählte, war mit seiner Gattin auf der Durchreise nach Tegernsee hier anwesend.

Stuttgart. Von August Becker aus Münster in Westphalen ist bei Cotta ein lyrisch-episches Gedicht, „Jungfriedel der Spielmann" erschienen. Es ist von grosser Lebendigkeit, Frische und poetischer Kraft, von grosser objektiver Gestaltungsfähigkeit und wahrer Auffassung des ganzen Lebens des deutschen Volkes in dem bewegten Zeitalter der Reformation. Es ist ein feiner Sinn für Volkston, Sage und Mythe besonders hervorzuheben, ferner frische Liebes- Trink- Wander und Kriegslieder von Jungfriedel dem Spielmann", der nach der Zauberfiedel, dem Symbole der Meisterschaft im Lied, strebt, und solche endlich aus der Hand der Frau Holle, jener wohlbekannten Gestalt der Sage empfängt, die in dem Gedichte als die personificirte Natur auftritt. Diese Balladen und Romanzen erinnern an die schönsten unserer Dichter und an die poetisch-wirksamsten der Volkspoesie, denn durch das ganze Gedicht hindurch geht ein inniges Anschliessen an den Volkston und an Volksglauben und Anschauungen. Die poetischen Schilderungen der damaligen gesellschaftlichen und politischen Zustände, die Scenen im Bauernkriege und zu Strassburg vor des reichen Waffenschmied Haus, im Lager der wilden Lanzenknechte und im Wirthshause mit dem fahrenden Schüler, vor dem Kaiserthron im Römer zu Frankfurt und über der Kaisergruft im Dome zu Speyer werden überall Interesse erregen.

Paris. Im Lyrischen Theater kam eine neue Oper von Aristide Hignard, „Les compagnons de la Marjolaine" zu welcher die Herren Carré und Verne den Text geliefert, zur Aufführung. Das Sujet ist sehr interessant und die Musik leicht ansprechend; es konnte deshalb dem jungen Componisten, welcher schon mit seiner ersten Oper „le Colin-Maillard" Glück machte, an Erfolg nicht fehlen. — In Frl von Wocher, welche am 3. Juni im Saale Gouffier ein Concert gab, lernten wir eine sehr vortreffliche deutsche Pianistin kennen; ihr Anschlag ist sehr elegant und ihre Fertigkeit wirklich brillant zu nennen. — Roger ist vor einigen Tagen hier angekommen, wird jedoch nur sehr kurze Zeit hier bleiben. — Berlioz ist nach London gereist, um dort einige seiner grösseren Compositionen zu dirigiren. — Binnen wenigen Tagen werden wir Gelegenheit haben, einer sehr interessanten Vorstellung beizuwohnen, da die vorzüglichsten Sänger im Saale Sainte Cecile die komische Oper von Dalayrac „La soirée orageuse" aufführen; diese wurde im Jahre 1790 componirt und machte damals grosses Furore. Die Zuhörer werden nicht verfehlen, Vergleiche zwischen der alten und neuen Musik zu machen.

London. Der als Componist hier rühmlichst bekannte Herr Pauer gab vor einigen Tagen ein Concert, welches sich der Theilnahme des Publikums in sehr hohem Grade zu erfreuen hatte. Eine neue Symphonie, welche zum ersten Male zur Aufführung kam, lieferte einen erfreulichen Beweis des hohen Talentes des Concertgebers, der sich nicht damit begnügt, nur einen Ruf als Saloncomponist zu haben, sondern auf das eifrigste bemüht ist das Höchste zu erreichen, was die göttliche Kunst zu bieten vermag. Herrn Pauer's Symphonie entbehrt zuweilen der Originalität, da der Einfluss Mendelssohn's nicht zu verkennen ist, dennoch darf das Werk ein sehr anerkennenswerthes genannt werden, da viele Motive sehr musikalisch empfunden und die Instrumentirung effectvoll, ohne irgendwie überladen ist. — Durch die fortwährende Unpässlichkeit der Frau Ney-Bürde leidet das Repertoire in der italienischen Oper an einer gewissen Einseitigkeit. Bellinis „Norma" wurde wiederholt gegeben und Mad. Grisi feierte in derselben ihre grössten Triumphe; auch als Lucrezia Borgia, welche wir am Montag in dieser Saison zum erstenmale hörten, entzückte diese grosse Künstlerin alle Zuhörer; Mario errang sich als Gennaro, sowie Tamburini als Herzog grossen Beifall. — In der letzten Vorstellung von Mozarts „Don Juan" sang Mad. Rudersdorf die Donna Anna mit sehr angegriffener Stimme und vermochte nur in einer Arie „Or sai chi l'onore" einen schwachen Beifall hervorzurufen; alle übrigen Mitwirkenden waren ausgezeichnet. — In den Hugenotten von Meyerbeer excellirten Mad. Grisi (Valentine) Mario (Raoul) und Formes (Marcel) so sehr, dass das Publikum mit dem Applaudiren fast nicht aufhören wollte.

Wien. „Christina di Svezia", lyrische Tragödie von Romani, Musik von S. Thalberg. Eine Zeit, wie die unsere, wo die schaffende, erfindende, neue Bahnen brechende Kraft so arg in Verfall und nahezu in Verruf gekommen ist, klammert sich gern an Gewohnheiten, Bräuche und Herkommen, um ihren Weg zu finden. Dieser Brauch lehrt, in der italienischen Saison drei Stücke neuer Opern in Scene bringen; dieser Gewohnheit haben wir die Bekanntschaft der „Traviata", des Marco Visconti" und endlich der Thalberg'schen „Schwedenkönigin" zu danken. Thalberg ist ein Musiker, dessen Wirksamkeit lange dem Salon der eleganten Sphäre angehört; hier zählte sein Name zu den Gefeierten und Geschätzten. Er suchte einen höheren Kreis der Thätigkeit, eine weiter reichende Aufgabe, er begann Opern zu setzen. Wir haben sein zweites Opus vor Augen. Romani ist der geschickteste Librettomacher Italiens, natürlich, dass Thalberg gleich vor die beste Schmiede trat. Die Medori, Demeric, Bettini, Debassini sind die begabtesten Sänger der modernen Musik; begreiflich, dass er für ihre Stimmlagen seine Partien einrichtete. Es war Alles gut vorbereitet. Das ist eine neuwelsche Oper in bester Form, mit aller Anlage zur weichlichen Eintönigkeit und hohlem Lärmen, ganz nach der gewohnten Schablone. Der Componist befand sich aber in einem wunderlichen Ausnahmezustand. Er hatte viel Musik gehört, viel gemacht und viel durchgelebt. So ganz und gar Verdi sein wollen, ging doch nicht; so zu sagen deutsch sein, ging noch weniger. Französisch, das ginge wohl, aber es geht eben nicht, weil dazu Neuheit, Erfindung, Frische gehört. Da kam er auf den Gedanken, die Karten durcheinander zu mischen und sie mit Fleiss und Kenntniss sauberer, polirter Formen zusammenzustellen Meist ist es das Donizetti'sche Genre (etwas verdisch aufgefrischt), doch wird auch zuweilen französisch im Orchester geredet, in einem Ensemblesatz des zweiten Aktes taucht plötzlich sogar Richard Wagner auf, und wir hören ein Stück „Lohengrin".

Ist es da zu verwundern, wenn die glücklichste Nummer, eine Romanzette des Tenoristen ist, welche theilweise einem Oberländler (in dem Charakter) aus dem Gesicht geschnitten ist? Ein joli petit morceau de salon würde man es nennen, und im Salon, bei einer Tasse Eis liesse sich der grösste Theil der Oper wohl anhören. Die Bühne fordert aber mehr als fleissige Arbeit mit einigen Niedlichkeiten, mehr als eine Reihe von Motiven, wie alte Bekannte, deren Namen es eben nicht finden kann. Es fordert Charakteristik, Verschiedenartigkeit der Zeichnung, buntes Leben.

Hievon ist in der „Christina" keine Spur zu finden. Wo ist der Duft und die Schwärmerei, welche die hingehende Liebe Paola's charakterisiren sollten? Wo der Humor, welcher die Figur des Monaldeschi einigermassen von dem platten, Liebesweh säuselnden ersten Tenor unterscheiden müsste! Welch flache Gestalt ist dieser Sentinelli auch in musikalischer Haltung! — Und Christine, die aufgeputzte Primadonnenpuppe! — Was die Ausführenden betrifft, muss vor allem Herr Bettini für die Wärme und Zartheit, mit der er die bezeichnete Romanze und alle herauszuhebenden Momente gab, mit Auszeichnung genannt werden. Frau Medori tragödirte und forcirte und tremolirte ohne Unterlass und wusste sich nicht zu helfen. Der Reitz des Vortrags, der auch hohlen Dingen Interesse abgewinnt, ist ihr nicht eigen. Frau Demeric ist karg bedacht, erfreute uns aber mit ihrer geistreichen Darstellung recht innig.

Eine Sängerin, welche die gewöhnlich geforderten Schnörkeleien durch einfach-seelenvollen Gesang mehr als ersetzte, trat einst auf einem auswärtigen Theater als Julia in der „Vestalin" auf. Ist denn dies eine Kunst? sagte die dortige Prima-Donna zum Kapellmeister. Bewahre Gott! erwiederte dieser mit einem sarkastischen Lächeln; es ist liebe, reine Natur!

Rundschau.

Frau Jenni Ney-Bürde ist von ihrem Unwohlsein wieder hergestellt und wird wieder in den ersten Tagen das Londoner Publikum durch ihren herrlichen Gesang entzücken.

Meyerbeer's Nordstern wurde in Metz mit grossem Beifall gegeben.

Die Amsterdamer deutsche Operngesellschaft unter Direction des Herrn van Vries gab mehrere Vorstellungen im Haag und fand sehr ehrenvolle Anerkennung.

In Wien wird die alte Oper „Joconde" von Isouard neu einstudirt.

Der Tonkünstler Joseph Geiger in Wien hat eine neue Art von Pianoforte erfunden, bei welchen der Ton statt durch Saiten, mittelst Stahlfedern hervorgebracht wird, und welches beständig die Stimmung hält. Der Ton ist sehr angenehm, doch nicht stark, beinahe ähnlich einer Aeolsharfe, die Spielart wie bei den übrigen Pianofortes, der Umfang beiläufig der der gewöhnlichen Physharmonika.

Fräulein Tietgens gastirt mit grossem Erfolge in Berlin; man bedauert dort allgemein, dass diese vorzügliche Künstlerin schon bald abreisen muss.

Die Mitglieder der Hamburger Oper beabsichtigen in Kiel Gastdarstellungen auf Subscription zu geben: Mad. Nissen-Saloman wird bei dieser Gelegenheit mehrmals auftreten.

In Hannover soll im Herbst Wagner's Lohengrin zur Aufführung kommen.

Der Pianist Alfred Jaell spielt in Frankfurt a/M. und Hanau mit lebhaftem Beifall.

Robert Schumann's „Paradies und Peri" ist in Copenhagen bereits zweimal in dieser Saison zur Aufführung gekommen.

Das Josephstädter-Theater ist von dem ehemaligen Theater-Director Hoffmann in Frankfurt a M. um 123,000 Gulden gekauft worden.

Mad. Stoltz in Paris hat mit dem kaiserlichen Theater in Rio de Janeiro ein brillantes Engagement abgeschlossen; sie bekommt nämlich jährlich 400,000 Fr. Gage, ein Benefiz und ein Haus.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 25. Cöln, den 23. Juni 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Eine Seite des Londoner Musiklebens.

II.

In Deutschland, wo die Menschen mit eigenen Ohren hören, kann man von den Kunstgriffen keinen Begriff haben,*) die in England aufgeboten werden müssen, um einem Musiker den Glauben des Publikums an seine Leistungen zuzuwenden.

An Zeitungsartikel, die auf krummen Wegen von beifallsüchtigen Künstlern erzielt werden, ist man auch auf dem Continente gewohnt; aber mit einer so primitiven Ruhmesposaune begnügt man sich hier längst nicht mehr. Man lässt gleich eine ganze Brochüre von References und ostensiblen Briefen zusammengesetzt drucken, und verbreitet dieselben auf eigene Kosten. Wo in einer Familie ein Kind von mässigen musikalischen Anlagen für eine künftige Kunstspeculation bestimmt wird, da sorgt man schon früh dafür den Namen desselben bekannt zu machen. Ich habe eine kleine Druckschrift, bezüglich auf ein kleines Mädchen, die in einem Concert gespielt hatte, zugestellt erhalten. Die Ueberschrift war: „Opinions of the Press" Miss N. N. und alle Artikel, aus den Tagesblättern, die die Leistung wohlwollend erwähnt hatten, waren hier zusammengestellt.

Der Vater eines andern Wunderkindes ist mit demselben zu allen namhaften einheimischen und fremden Musikern die sich während mehrerer Saisons in London aufhielten, umhergegangen, und hat sich von Jedem eine kurze schriftliche Reference über das Genie des Kindes (nach einem einmaligen Vorspielen) ausstellen lassen. Der Abdruck aller dieser Urtheile worunter einige mit Namen von europäischer Berühmtheit unterzeichnet sind, macht ein nettes Octavbändchen aus. Wir Musiker wissen nur zu wohl, wie leicht ein Wunderkind zu Stande gebracht ist, wenn man so ein armes Geschöpf acht Stunden lang täglich Etüden spielen lässt. Doch dem Engländer genügt es um an Wunder zu glauben, dass er in einem Buche gedruckt liest, dass alle Autoritäten Londons sich über das Kind verwundert haben.

Als ein Curiosum will ich ihnen noch mittheilen, dass einer sehr alten Ausgabe der bekannten Cramer's Etüden, eine Art unfreiwilliger Reference Beethovens vorgedruckt ist. Man sollte sagen, ein so practisches und in seiner Art vortreffliches Werk wie dieses, hätte sich selbst hinreichend empfehlen müssen. Aber, da Cramer damals in London noch keine Autorität war, musste er sich auf den musikalischen Papst stützen. Er schrieb also ein Vorwort worin er, um zu zeigen, was er werth sei, ein mündliches Zeugniss Beethovens, und zugleich dem Publicum das Factum mittheilte, dass derselbe ihm die Ehre erzeigt habe, ihn in's Theater mitzunehmen, wo an dem Abend Don Juan aufgeführt wurde.

Die Kälte und Begeisterungslosigkeit der Musiker, die lange in der Londoner Atmosphäre gelebt haben, ist wahrhaft abstossend. Den Kreis ihrer Freunde und Bekannten sehen sie als ein Jagdrevier an, und jeder Rival ist ihnen ein Wilddieb. Natürlich, der Schülerverkauf würde ja darunter leiden, wenn man das Talent sich selber Bahn brechen liesse. Eine junge strebende Sängerin wurde einmal von einer ältern, die sich ihre Freundin nannte, derb abgefertigt, als sie naiv genug war, dieselbe um eine Empfehlung in eine weit entlegene Stadt zu bitten. Die erfahrene Freundin sagte nämlich: „Wenn ich nun vielleicht später einmal darauf verfiele, in der Stadt ein Concert zu geben, so wäre schon in denjenigen Häusern das Interesse für mich

*) Unser ehrenwerther Correspondent scheint in der Fremde äusserst ideale Begriffe von unserm Kunstleben bewahrt zu haben.

selbst geschwächt, in denen meine Empfehlung Ihnen den Zutritt verschafft hätte".

Die Schwachheit die das freie England für seine Aristocratie hegt, ist weltbekannt, auch in musikalischen Gebieten wirkt der Aberglaube an die Erbweisheit ein. Der Musiker, der auf irgend eine Weise die Protection des Hofes oder eines Kreises der Nobility erringt, ist geborgen. Würdige und Unwürdige finden auf diese Weise noch den einzigen Weg, ausser dem vorhergeschriebenen, rasch emporzukommen. Ein Fall ist mir bekannt, wo ein wirklich verdienstvoller deutscher Künstler eine seiner würdige Stellung fand. Er war frisch angekommen, und spielte auf einem Clavier, das in einem Nebenzimmer einer grossen Musikalienhandlung stand, als eben eine Herzogin dort vorfuhr, um Musik zu kaufen. Sie fragte nach dem Spieler, liess sich in ein Gespräch mit ihm ein, und da ihr sein verständiges Wesen gefiel, brachte sie ihn durch Empfehlungen in ihrem Kreise sofort in Mode. Ein noch glänzenderes Glück machte als Lehrerin eine ganz unmusikalische Dame, die nicht im Stande war einen Ton frei zu treffen noch ein Lied zu accompagniren. Sie war durch die Reference einflussreicher und als musikalische Autoritäten berühmte Verwandten in die Adelskreise eingeschmuggelt worden, und hatte durch tausend Listen ihre Gönner mystificirt. Unter allerlei Vorwänden liess Sie sich nie auf Vorspielen und Singen ein, und als sie endlich gedrängt wurde, ein Concert zu geben, gelang es ihr (da sie mittlerweile selbst Protection ausübte), den Beistand aller Talente ihres Kreises zu finden; diese füllten mit ihren Leistungen das Concert, und sie piepte den „kleinen Hans" von Cursehmann, womit ihre Gönner sich um so eher zufrieden gaben, da man ihre Unfähigkeit auf Schüchternheit und Nervenschwäche schob. Sie spielte ihre Rolle bis zu Ende ihrer musikalischen Laufbahn durch, und spottete, nachdem sie ihren Zweck erreicht hatte, ihrer Patronesses ganz kecklich.

Auf dem Prospectus des Künstlers ist zuweilen auch eine Liste seiner Compositionen angebracht, deren jede irgend einer Herzogin oder Gräfin gewidmet ist. Unter so prunkvoll aufgeführten Stücken fand ich unter andern von ähnlichem Caliber das Cölnische Carnevalslied:

„Müüschesstell, Müüsschesstell,
Weel et Hanswööschche schloofe well".

Es war für die Guitarre arrangirt und mit allgnädigster Erlaubniss der Herzogin von X. gewidmet von deren Lehrer N. N. Ein anderer Componist hatte aus dem Gedächtniss die erste Hälfte des Sehnsuchtswalzers in eine leichtere Tonart übertragen, dieselbe in hohen und tiefen Octaven abwechselnd repitirt, und da er sich wohl auf die zweite Hälfte nicht mehr recht besinnen konnte, so war das Stück ohne Abschluss geblieben. Auch unter dies Opus hatte der Treffliche seinen Namen gesetzt, und es einer hohen Patronin gewidmet. Selbst von dem Harfenisten der Königin habe ich Compositionen gesehen, die an einer Erfindung über die vorbeschriebenen nicht weithin hinausragten. Doctoren der Musik, deren Titel Einem auf hundert und aber hundert Notenheften begegnen, sind nicht im Stande, einen leidlichen Bass unter die Melodien zu bringen, deren Arrangements sie als eigne Werke abdrucken lassen. Und dennoch sind Leute dieses Schlages Autoritäten, von deren Ausspruch unter Umständen das Schicksal eines Talentes abhängt.

Ich habe schon mehrmals Spuren gefunden, dass ein Theil des englischen Publikums kaum einen Unterschied zwischen Componiren und Notenschreiben anerkennt; an einer Akademie für Generalbass erklärten mehrere Mütter dem Lehrer: Das sei es nicht, was ihre Töchter lernen sollten. Sie sollten Musik selber schreiben lernen.

Einer nach guter deutscher Weise gebildeten Künstlerin begegnete es neulich, dass man eine Reference verlangte, ob sie wirklich gründlich in Musik unterrichten könne. Sie legte der Fragerin eine im strengen Styl gearbeitete gedruckte Cantate von ihrer Composition vor und meinte, diese würde wohl die beste Reference sein. Einen Augenblick betrachtete die Lady verdutzt das Heft und sagte: Allerdings, wenn sie das wirklich selber geschrieben haben, so kann ich Ihnen meine Tochter anvertrauen; das ist ja so schön wie gestochene Musik! Die Componistin rief: „Ei es ist gestochene Musik, es ist nicht Copie von meiner Hand, sondern meine Composition!" Aber statt sich dadurch zu heben hatte sie es bei der brittischen Kunstkennerin verdorben.

England ist mit Dilettanten-Compositionen überschwemmt, weil Componiren hier eine kostspielige Befriedigung der Eitelkeit ist, die sich ausser dem Mode- und Speculations-Componisten nur reiche Leute gönnen dürfen.

Wer ein Liedchen oder einen Walzer zu Stande gebracht hat, lässt ihn auf eigene Kosten drucken, und wünscht er, dass das Opus bekannt werde, so bezahlt er den Verleger noch besonders.

In der letzten Saison theilten zwei Sterne unter den Pianistinnen das musikalische Publikum in zwei Parteien. Dieser Umstand wurde von zwei berühmten Pianoforte-Fabrikanten ausgebeutet, welche ebenfalls mit einander rivalisiren. Da es Sitte ist, bei den Berichten über

Clavierconcerte auch zu erwähnen, aus welcher Fabrik das Instrument hervorgegangen ist, auf welchem die Löwin der Saison gespielt hat, so überbieten sich die Instrumentenmacher in hohen Gratificationen, um ihre Firma ins Licht zu stellen. Hier ereignete sich nun eine zweite Auflage der bekannten Anecdote: „Schlägst du meinen Juden, so schlage ich deinen Juden!" denn die beiden grossen Fabrikanten liessen es nicht bei dem Honorar bewenden, welche die Pianistinnen dafür erhielten, dass die eine erklärte: Nur auf Hinz Clavieren könne man Virtuosität zeigen, während die andere versicherte, dass wer an Kunz Claviere gewohnt sei, nie wieder eine Hand auf ein schwächliches Hinz' Instrument legen werde. Nein, die Zeitungsrecensenten, welche des Kunz Interessen vertraten, behaupteten in allen Blättern: die Pianistin des Hinz sei nur eine Dilettantin im Vergleich mit der grossen reifen Künstlerin, die des Kunz Instrumente zu bewältigen verstände. Dagegen behaupteten die von Hinz besoldeten Recensenten, dass des Kunz Pianistin eine untergegangene Grösse sei, und vor der frischen Genialität des Sternes Hinz nicht mehr Stand halten könne. Die genauen Details dieser Intrigue theilte mir ein bekannter Componist mit (— leider ein Deutscher —) der sich selbst rühmte, dass er vermöge seines Einflusses auf die Tagesblätter, den Ruhm des Hinz-Sternes ganz allein gemacht habe, und dass er aus dem Munde des Kunz-Sternes das Bekenntniss gehört habe, dass ihr im Grunde der harte Anschlag und der hölzerne Klang der Kunz-Pianofortes, die sie öffentlich immer spiele ganz zuwider seien. Das Verkaufen ihrer Ueberzeugung fand er indess ganz in der Ordnung, und erwiederte mir auf eine Aeusserung des Ekels davor: „Jeder Mensch ist käuflich, nur die Preise sind verschieden.!"

Diese Demoralisirung der Künstler verleidet einem allen Umgang mit denselben. Es sollte gewiss kein anderer Maassstab an das musikalische Gewissen, als die allgemeine Redlichkeit eines jeden wackern Menschen gelegt werden, wenn die Musiker nicht zur verachtetsten Stufe in dieser grossen ideenreichen Zeit hinabsinken sollen. Ich zweifele keinen Augenblick, dass es ächte Künstler genug auch hier geben mag, die sich eine reine Seele inmitten der Buden dieses musikalischen Jahrmarkts bewahrt haben; aber wenn man eine Reihe böser Erfahrungen gemacht hat, so verliert man den Muth, länger mit der Diogeneslaterne umher zu gehen und zieht sich lieber in eine stille Kluft zu den Geistern geheiligter Partituren zurück.

Ein Concertdirigent, den wir befragten, wie es käme dass Er, der gute Musik so sehr zu schätzen wisse, dennoch mit so ausgezeichneten Kräften so entsetzliche Spreu aufführen lasse, erklärte uns dies durch folgende Mittheilung: „Meine guten Sängerinnen singen freilich nur mit dem grössten Widerwillen solche miserabelen Compositionen. Aber sie können nicht singen, was sie wollen, sondern nur dasjenige, was die Musikhandlung in deren Solde sie stehen, befiehlt. Will ein Verleger ein Lied in Mode bringen, so muss seine Sängerinn es überall so lange singen, bis sich das Ohr des Publikums daran gewöhnt hat, und das Lied als „favourite-song" der berühmten Sängerin N. N. rein bis zum letzten Exemplare weggekauft wird"

Ein hiesiger Verleger hat viel dazu gethan, deutsche Lieder in London einzubürgern. Die Art und Weise wie er dabei verfährt, verdient als ein anderer Beweis des musikalischen Handelsgeistes erwähnt zu werden. Bei einem Besuch in seinem Laden zeigte er mir eine Sammlung, die er „Juwelen deutscher Melodien" betitelt hatte. Ich war nicht wenig geschmeichelt, darunter auch einige meiner eigenen Jugendwerke wiederzufinden, die aber zu meiner Verwunderung mit einem englichen Text und mit den Initialen eines mir ganz fremden Namens, (als Herausgeber) versehen, und einer ebenfalls wildfremden Person gewidmet waren. Als ich meine Befremdung darüber ausdrückte, sagte der Verleger:

„Nun Sie wissen, Melodien sind vogelfrei. Wir verkaufen die Ihren schon seit 10 Jahren mit gutem Profit. In jedem Herbst schicken wir unsern Geschäftsreisenden nach Deutschland, um die neuesten populären Melodien abzuschreiben, diese werden dann zu Anfang der Saison unserer Sammlung einverleibt."

Die Sammlungen sind überhaupt bei den Dilettanten ihrer Mannigfaltigkeit wegen, besonders beliebt, und neulich wurde mir sogar von einer Engländerin berichtet, dass Sie den Componisten „Mr. Sammlung" für den besten aller deutschen Componisten halte: er sei lange nicht so „dull" wie Händel, Haydn und andere gelehrte Musiker.

Mit dieser heitern Erfahrung will ich das etwas trübe Bild abschliessen, das sich Demjenigen aufdrängt, der deutsche Musik vor englische Ohren streut.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Anton Krause. Op. 1. Drei instructive Sonaten für das Pianoforte. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 3 Hefte à 15 Ngr.

Bei Herausgabe dieser drei Sonaten beabsichtigte der Componist, wie er auch in einer Anmerkung auf

dem Titel sagt, dem Schüler nicht allein leicht ausführbare und auf die technische Weiterbildung berechnete Musikstücke in die Hand zu geben, sondern auch diesen mit der höchsten Kunstform der Pianoforte-Musik, der Sonate, vertraut zu machen, also auf das Geistige, auf die Geschmacksbildung zugleich mitzuwirken. Es versteht sich von selbst, dass dies nur bei solchen Schülern möglich ist, die bereits über die ersten Elemente der Tonkunst hinaus sind, im Technischen so viel Fertigkeit erlangt haben, dass sie das Wesen und die Bedeutung der Musik zu fassen vermögen und schon im Stande sind zu denken, wenn sie vor dem Piano sitzen. Dem zu Folge setzt der Componist auch so viel im Technischen voraus, dass man nach den Studien seiner Sonaten schon zu den leichteren derartigen Werken Von Mozart und Clementi übergehen kann. Die angegebenen Zwecke werden in diesem verdienstvollen Werke erreicht und neben grosser Formgewandtheit, sachkundiger Behandlung des Instrumentes und der sichern Hand eines tüchtigen Lehrers zeigt sich hier auch ein beachtenswerthes Erfindungstalent und der melodische Theil steht dem harmonischen und formellen nicht nach. Wir sind nach dieser Probe seines Talentes der Meinung dass Krause auch in grösseren für Virtuosen und überhaupt fertige Spieler bestimmten Pianofortestücken — in der Sonate, in edlerer Salon-Musik — sehr Tüchtiges wird leisten können und vielleicht begegnen wir ihm einmal auf diesem Gebiete. Sehr anerkennenswerth ist es aber, dass er in seinem Op. 1 ein so nützliches Werk gibt und sich damit in so anständiger Weise ohne die Prätension zu glänzen in die Oeffentlichkeit einführt. Das Werk, das wie Alles aus der Officin von Breitkopf & Härtel hervorgehende in geschmackvoller Einfachheit und äusserst correctem Stich ausgestattet ist, sei den Lehrern wie den Schülern des Pianos bestens empfohlen, umsomehr als die Literatur der instructiven Pianoforte-Musik nicht allzureich an Werken ist, welche zugleich mit dem Zwecke der technischen auch den einer höheren geistigen Ausbildung verbinden.

30.

Aus Leipzig.

(Schluss.)

Bezeichnend für den Standpunkt des Componisten ist die Wahl dieses Textbuches: er ist zu sehr specifischer Musiker, glaubt als solcher im Gegensatze zu den ersten Meistern der Neuzeit — die recht wohl die Bedeutung des dramatischen Elements, die gewaltige Wirkung der Situation und poetischen Wahrheit in der Oper erkannt haben — jetzt noch im Theater durch die Musik allein wirken zu können. Er stellt diese Kunst egoistisch und das Recht ihrer Schwestern nicht achtend in den Vordergund; daher kommt es ihm auch auf das Gedicht wenig an — es soll ihm der Dichter nur ein dürres Gerüst bauen, das er mit musikalischen Draperien behängen kann, es soll ihm das Gedicht nur Gelegenheit geben, eine Reihe von streng abgeschlossenen Musikstücken vorzuführen. — Sieht man diese Musik Hausers vom rein musikalischem Standpunkt an, so ist nicht zu verkennen, dass sich hier das ehrenwerthe Streben zeigt, Gutes und Gediegenes zu geben. Der Componist hat als Musiker das Seinige tüchtig gelernt, er weiss den harmonischen Theil gründlich zu beherrschen, derselbe ist demnach sehr anständig — nur thut Hauser oft etwas zu viel in dieser Beziehung und vergisst auch hier, dass er nicht für die Kirche oder den Concertsaal schreibt. In der Oper muss man mit dem Grossen und Ganzen arbeiten, denn hier gehen harmonische Feinheiten gar leicht verloren und vollends Absonderlichkeiten dieser Art, die im Concertsaal noch zulässig, sind im Theater oft von selbst unschöner Wirkung. Weniger bedeutend ist der melodische und orchestrale Theil der Composition. Es fehlt derselben das, was erwärmt und hinreisst, jenes etwas, das Gott dem Künstler unmittelbar geben muss, das man nicht lernen kann. Die Motive, die das wirkliche Eigenthum des Componisten, sind zwar nie unedel, aber nicht so recht frisch, mehr reflectirt als aus innerster Brust gedrungen daher bisweilen trocken; oft auch fehlt die Melodie ganz und kunstvolle harmonische Combinationen müssen den Mangel des Gedankens ersetzen. Was wirklich Eindringliches da ist, gehört andern Componisten an. Ich spreche hier nicht von leisen Anklängen, von Ähnlichkeiten etc., wie man sie mit vielleicht einziger Ausnahme der Haydn'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen in fast allen grösseren Werken älterer und neueren Zeit, besonders aber in Erstlingswerken finden kann — hier begegnen uns aber wirkliche und zwar sehr auffallende Reminiscenzen, von denen es unbegreiflich ist, wie sie der Componist nicht gemerkt hat: Mozart, C. M. von Weber, Beethoven, Fr. Schubert, Marschner, Mendelssohn, Gade, Meyerbeer und R. Wagner sind die Bekannten, die uns in dieser Oper am meisten grüssen, und nicht etwa bloss in starken Anklängen, sondern— wie z. B. das Recitativ der Donna Anna im Don Juan, das erste Finale derselben Oper, Stellen aus Tannhäuser, Hugenotten, Prophet etc. — fast Note für Note oft nur mit veränderter und zwar weniger wirkungsvoller Instrumentirung, denn diese ist in der Oper „der Erbe von Hoheneck" eine der schwächsten Seiten,

obgleich sich heut zu Tage eine gut klingende und wirksame Orchestration in der Oper, Symphonie etc. eigentlich von selbst versteht und gar nicht etwa als ein besonderes Verdienst hervorgehoben werden kann, wenn es nicht eine geniale Instrumentirung wie bei Meyerbeer, Wagner und Berlioz ist. Hauser muthet den Instrumenten oft Dinge zu, die ausserhalb ihres Kreises liegen, sehr schwierig auszuführen sind und deshalb nicht klingen; Clavierfiguren und Akkorde, wie man sie auf dem Pianoforte greift, finden sich hier oft im Orchester. Merkwürdig ist, dass bei des Componisten sichtbarer Abneigung gegen die moderne grosse Oper und das Wagner'sche Musikdrama gerade Meyerbeer und Wagner so sehr zu der Hauser'schen Oper haben beisteuern müssen. Wie schon oben angedeutet ist die Oper der äussern Form nach ganz eine solche sehr alten Styls: die einzelnen Stimmen sind genau nach den alten Regeln construirte Musikstücke, nirgend findet man eine breite dramatische Anlage, eine besondere Modification der Form nach der Situation auf der Bühne. Die Folge dieses starren Festhaltens am Hergebrachten sind grosse und abspannende Längen, fortwährendes Aufhalten der Handlung und der ganze alte verbrauchte und längst gerichtete Opernunsinn, wo z. B. eine Person fünf Minuten lang singt: „Ich zög're länger nicht" und sich doch nicht vom Platze bewegt, oder eine andere um irgend ein Ensemble zu vervollständigen aus dem Versteck hervortritt und mit singt, so dass die andern blind und taub sein müssen, wenn sie den Versteckten nicht sehen — der vielen Ungeschicktheiten im Scenisch-musikalischen gar nicht zu gedenken. Einen gewaltigen Missgriff hat aber der Componist mit der Anwendung des Melodrams in einer Oper mit obligatem Recitativ begangen. Eine so unangenehme Wirkung, als hier die mit Musik gesprochenen Worte machen, habe ich im Theater lange nicht empfunden.

Ueberblickt man das Werk im Ganzen noch einmal, so sieht man, dass es eben eines der Erstlingswerke ist, die als Uebungsarbeiten ihre Berechtigung und ihren Nutzen haben, mit denen aber ein Componist, der scharfe Selbstkritik zu üben versteht, nicht vor die Oeffentlichkeit tritt. Hauser hat sich mit diesem Heraustreten entschieden Schaden gethan und sich das Durchdringen als Opern-Componist mit weiteren und voraussichtlich besseren Erzeugnissen sehr erschwert. Hoffen wir, dass er Ausdauer genug hat, um diese von ihm selbst und den guten Freunden geschaffene Hindernisse zu überwinden, dass er seinem Streben, durch die Erfahrung belehrt, eine andere Richtung gebe — an Talent und musikalischer Intelligenz dazu scheint es ihm nicht zu fehlen.

Die Aufführung der Oper unter persönlicher Leitung des Componisten war im Ganzen eine lobenswerthe und besonders sprachen die in den Hauptpartien beschäftigten Sänger für die Lust und Liebe, mit der man sich den zum Theil nicht leichten Aufgaben unterzog. Betheiligt waren bei dieser Vorstellung Frl. Andrée vom Hoftheater in Dessau, welche die erste weibliche Partie für unsere leider schwer erkrankte Frl. Wagner aus Gefälligkeit übernommen hatte, Frau Bachmann und die Herren Schneider, Damke, Brassin, Behr, Stürmer, Burger und Cramer. Das Ensemble hätte bei den vielen Proben zu dieser Oper noch besser sein können, ebenso wie eine genauere Correctur-Probe zu wünschen gewesen wäre, denn namentlich im ersten Akte wimmelte es von falschen Noten in den Orchesterstimmen.

Da die Hauser'sche Oper so ganz der alten Schule angehört und der Componist als ehemaliger Schüler des hiesigen Conservatoriums hier in gewissen Kreisen sehr viele gute Freunde hat, so wurde die erste Aufführung zu einer Demonstration gegen die zahlreichen hiesigen Anhänger der neueren Richtung in der Oper und besonders gegen die Freunde R. Wagner's benutzt. Man sah Leute an diesem Abend im Theater, die sonst dasselbe fast nie besuchen, im Parterre war ein wohlgeschulter Claqueur-Phalanx von jungen Leuten aufgepflanzt, die dergleichen Hand arbeiter-Dienste auch bei andern rein musikalischen Aufführungen besorgen müssen — — — eine bekannte musikalische Persönlichkeit führte diese tapfern Streiter, ebenfalls und vielleicht zum ersten Male im Parterre sitzend, an, während man im ersten Range mehrere Leute mit sogar berühmten Namen wacker claquiren sah, selbst einige in sehr naher Beziehung zum Theater stehende Damen bemerken konnte, die — obgleich es gegen alles hier gebräuchliche Herkommen ist, dass das schöne Geschlecht applaudirt — ihre Händchen und die über dieselben gezogenen Glacés nicht schonten. Dass ein solcher gemachter Erfolg dem Componisten nichts helfen konnte, bedachten die zahlreichen guten Freunde nicht. Die zum Glück unabhängige Tageskritik sprach sich in seltener Uebereinstimmung und dabei in ruhiger Weise gegen das so sehr befürwortete Werk aus, das wirkliche Publikum antwortete aber auf die Demonstration damit, dass es die zweite Vorstellung der Oper nicht besuchte. Es wurde dies nun zwar den bösen Recensenten Schuld gegeben und weidlich auf diese gescholten, öffentlich wie privatim — ob aber wirklich diese Recensenten so viel Einfluss haben, um eine ganze musikalisch gebildete Stadt irre zu führen, ob sie es wagen dürften, sich so entschieden gegen ein Kunstwerk

auszusprechen, wenn wirklich etwas daran wäre und sie sich nicht auf die wahrhafte öffentliche Meinung stützen könnten, steht wohl sehr zu bezweifeln.

Die Opern-Gastspiele während des Monat Mai betreffend, so ist zuerst zu bemerken, dass Frl. Tietjens von der kaiserlichen Oper in Wien noch neunmal mit grossem Erfolge auftrat: zweimal als Anna im „Don Juan", zweimal als Gabriele im „Nachtlager in Granada" zweimal als Antonina im „Belisar", wiederholt in den „Hugenotten" und je einmal als Agathe im „Freischütz" und Gräfin in „Figaros Hochzeit". Ich habe bereits in meinem letzten Berichte ausführlich über diese treffliche Sängerin gesprochen und kann für diesmal nur noch hinzufügen, dass Frl. Tietjens in den oben genannten Rollen mehr als in ihren ersten aus sich herausging und besonders als Donna Anna, Gräfin und Gabriele excellirte. — Eines der interessantesten Gastspiele, die wir seit Jahren gehabt haben, war das des des Herrn Beck vom k. k. Hofoperntheater. Dieser Sänger vereinigt Alles in sich, was zu einer vollendeten dramatisch-musikalischen Darstellung gehört und und mit Recht kann man ihn wohl den ersten Baritonisten der Gegenwart nennen. Auf mich wenigstens hat ausser Roger in neuerer Zeit kein Sänger einen so durchaus günstigen, ungetrübt schönen und nachhaltigen Eindruck gemacht. Die umfangreiche, zum Kräftigen wie zum Zarten nicht minder geneigte Stimme des Hrn. Beck ist von dem schönsten natürlichen Wohlklange, sein Gesang ist durchaus musikalisch, vom innigsten Verständniss und tiefer Empfindung getragen; auch nicht die kleinste Nuance in der Partie ist hier übersehen, das Ganze auf's Feinste auseinander gesetzt. Das Spiel des Sängers entspricht in jeder Beziehung diesem Gesange und wird von einer äusserst vortheilhaften Persönlichkeit unterstützt. In seinem ganzen Auftreten und Wesen hat Herr Beck etwas so Nobeles und Liebenswürdiges, dass man sich schon nach der ersten Scene, die man von ihm sieht, sich zu ihm hingezogen fühlt Er trat nur viermal auf: zweimal als Jäger im „Nachtlager in Granada", je einmal als Tell und Belisar. Im Tell stand er leider ganz allein mit seiner trefflichen poetischen Leistung in einer höchst mangelhaften Umgebung; besser war die Vorstellung des Belisar, sehr brav die beiden des „Nachtlagers"; in diesen Opern sang er mit Frl. Tietjens zusammen. Die Aufnahme, die Herr Beck hier fand war so glänzend, das Publikum war so enthusiasmirt, wie ich es mir hier kaum erinnern kann. Man erwies dem Gaste Ehren, mit denen man in Leipzig mit Recht nicht allzufreigebig ist — bei seinem letzten Auftreten als Jäger wurden ihm z. B. schon nach dem bekannten Liede im ersten Akte Kränze geworfen.

Ausser diesen bedeutenden Gästen traten in den letzten Wochen noch zwei fremde Tenoristen hier auf, Herr Bölken aus Magdeburg als Arnold Melchthal im „Tell" und Herr Hoffmann aus Danzig als Raoul und Alamir. Ersterer hatte sich vor einiger Zeit schon als Genaro in „Lucrezia Borgia" als vielversprechender Anfänger empfohlen, sein Arnold dagegen rechtfertigte die über ihn gehegte gute Meinung sehr wenig. Abgesehen davon, dass er in der Parthie nicht fest war und sich viele schlimme Verstösse zu Schulden kommen liess, forcirte er sein Organ so sehr, dass sein Gesang kaum noch so zu nennen war. Singt Herr Bölken auf diese Weise fort, so wird nach einem Jahre von seinen schönen natürlichen Mitteln wenig mehr vorhanden sein. Herr Hoffmann hat eine schöne kraftvolle Stimme, die jedoch durchweg den Timbre eines hohen Baritons trägt, selbst in den ihr nicht natürlich hohen Tönen über dem F. Dieser Umstand ist es hauptsächlich, weshalb Herr Hoffmann in den beiden Tenorpartien weniger reussiren konnte, als er es seines Strebens wegen wohl verdient hätte. Die Gesangsbildung dieses Gastes lässt noch vieles zu wünschen übrig, im Spiel jedoch leistete er recht Braves. Ich bin der Ansicht dass Herrn Hoffmann noch eine schöne Zukunft bevorsteht, wenn er von seinem guten Streben nicht ablässt, vor Allem aber darf er keine Tenorpartien mehr singen; er möge zu dem Fache übergehen, auf das ihn die Natur anweist, zu dem des Baritons, welches doch gewiss nicht weniger dankbar ist, als das der Heldentenöre. —

Im Ganzen gingen die erwähnten Opern-Vorstellungen besser, als man es seit einiger Zeit hier gewohnt war. Von unsern einheimischen Sängern ist namentlich der Herren Schneider als Gomez (Nachtlager) und Fischer (Tell), der Frau Witt als Irene (Belisar) und Page (Figaros Hochzeit), des Herrn Brassin als Belisar und Graf Almaviva (in der Mozart'schen Oper), des Herrn Behr als Figaro und des Herrn Damke als Basilio zu gedenken. —

Am 6. Mai gaben die Herren Behr und Schneider im Saale der Loge Balduin eine sehr stark besuchte Matinée zum Besten einer bedrängten Künstlerfamilie, bei der sich ausser den Concertgebern Frl. Tietjens die Herren Professor Moscheles, Capellmeister Rietz Concertmeister David und Grützmacher betheiligten. Das Programm war folgendes: Trio von Beethoven (die Herren Moscheles, David und Rietz); Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" gesungen von

Frl. Tietjens; Salonstück für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn Grützmacher; Arie aus „Jessonda", gesungen von Herrn Schneider; zwei Lieder: „da lieg ich unter den Bäumen" von Mendelssohn und „Normannsgesang" von Fr. Schubert, gesungen von Herrn Behr; die Teufels-Sonate von Tartini, vorgetragen von Herrn David; zwei Lieder: „Sonnenschein" von R. Schumann und „Auf dem Wasser zu singen" von Fr. Schubert, gesungen von Frl. Tietjens. Diese sämmtlichen Leistungen waren sehr tüchtig, wie sich das bei einer Vereinigung von solchen Künstlern nur erwarten liess; eine ganz besonders freundliche Aufnahme fand Frl. Tietjens herrlicher Gesang.

Die öffentliche Prüfung der Schüler des hiesigen Conservatoriums im Orgelspiel und kirchlichen Solo- und Chorgesang, die am 24. Mai in der Peterskirche stattfand, gereichte abermals unserer Musikschule zur Ehre. Bezüglich ersterer Disciplin möchte ich den Vorträgen des Herrn Richard Faltin aus Danzig (Doppelfuge über den Namen Bach von R. Schumann) und des Herrn Gerrit Zillinger aus Doesborgh in Holland (Sonate Nr. 4 Bdur von Mendelssohn) die ersten Stellen anweisen, nächst ihnen aber Herrn Otto Lennius aus Sorau (Fantasie und Fuge Amoll von E. F. Richter), Herrn Arnold Kühne aus Corbach in Waldeck (Fantasie und Fuge in Gmoll von J. S. Bach) und Herrn Christian Fink aus Sulzbach in Würtemberg nennen. Letzterer trug eine Sonate in Gmoll eigener Composition vor, ein recht braves Werk, das namentlich in seinem ersten Satz für das Talent und die musikalische Bildung des jungen Componisten sprach. Die Orgel der Peterskirche eignet sich jedoch nicht recht zu grösseren Vorträgen und deshalb konnten die genannten Leistungen weniger zur Geltung gelangen, als sie es wohl verdient hätten. — Der Sologesang war durch Frl. Auguste Koch aus Bernburg und Frl. Elisabeth Lord aus Altenburg vertreten, welche ein Duett für Sopranstimmen mit Orgelbegleitung von Mendelssohn sangen. Auch diese Leistung war bis auf einige Unreinheiten in der Intonation — besonders in der zweiten Stimme — lobenswerth. Die Wiedergabe der Motette für eine weibliche Stimme von demselben Meister litt ebenfalls etwas an diesem Mangel; sehr anerkennenswerth war jedoch die Ausfuhrung des herrlichen Offertoriums „Lauda anima mea Dominum" von M. Hauptmann unter Leitung des Herrn Musikdirector Richter. — *30.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Paris. Die neueste Oper von Verdi „Die sizilianische Vesper" hat am 13. Juni endlich das Licht der Welt erblickt und dem Componisten nicht nur grossen Beifall, sondern auch das Kreuz der Ehrenlegion eingebracht. Ueber den Werth der Oper lässt sich nichts sagen, da dieselbe keinen solchen hat und wenn die Feuilletonisten der verbreitesten hiesigen Zeitungen auch das Möglichste aufbieten, um dem jüngsten Kinde Verdi's langes Leben zu sichern, so glauben wir dennoch überzeugt sein zu dürfen, dass jene Anstrengungen vergeblich sind. Verdi hat in seinen früheren Opern die Melodien Bellini's und Donizetti's in einer Art und Weise zu benutzen gewagt, dass es wahrlich auffallend erscheint, wie es Demselben gelingen konnte in seinem Vaterlande und leider auch in Deutschland und Frankreich so grossen Beifall zu finden; in der sizilianischen Vesper ist von Diebstahl allerdings weniger wahrzunehmen, dafür aber auch eine so grosse Armuth an Melodien vorhanden, die der Componist durch die erdrückendste Instrumentirung eifrigst zu verdecken suchte. Fragt man sich nun, wie es unter diesen Umständen möglich wurde, dennoch einen brillanten Erfolg zu erzielen, so können wir nur darauf entgegnen, dass es für einen einmal renommirten Componisten in Paris nicht schwer fällt, auch ein sehr mittelmässiges Werk für kurze Zeit auf dem Repertoir zu erhalten; zudem fühlen sich die französischen Verdianer dadurch sehr geschmeichelt, dass ihr Abgott endlich einmal eine Oper mit französischem Text componirt. Das Libretto, von Scribe und Duveyrier, ist reich an Effecten, wenn auch auf Kosten der Geschichte. — Mad. Stoltz ist seit einigen Tagen sehr krank und wird lange Zeit verhindert sein die Bühne zu betreten. — „Jaguarita" von Halevy verschafft dem lyrischen Theater fortwährend tüchtige Einnahmen. — Vor einigen Tagen fand bei Hof ein grosses Concert Statt, in welchem Mad. Cabel und Frl. Cruvelli, sowie die Herren Bonnehée und Roger sangen und der berühmte Geiger Sivori mitwirkte. Die Kaiserin liess den Letzteren ersuchen, den Carneval von Venedig vorzutragen und war von der Ausführung so entzückt, dass sie ihm die schmeichelhaftesten Complimente machte.

Rundschau.

In Strassburg gab die deutsche Oper Flotow's Martha; Mad. Howitz-Steinau fand ausserordentlichen Beifall. Frln. Anna Zerr ist für eine Reihe von Vorstellungen engagirt.

Der Nordstern wird im Juli in der italienischen Oper in London zur Aufführung kommen.

Auf dem Genfer See finden jetzt wöchentlich zwei Concerte Statt; das Orchester, nur aus Deutschen bestehend, befindet sich auf einem grossen Schiffe und die Zuhörer folgen demselben in zahlreichen herrlich beleuchteten Gondeln.

Der Dirigent der italienischen Oper in London Costa, hat ein Oratorium vollendet, welches auf dem nächsten Musikfest in Birmingham aufgeführt werden soll.

In der Londoner Musical World ist eine neue Composition von Ferdinand Praeger „Elfenmährchen" mit der Bemerkung angezeigt, dass der Componist solche in allen seinen Concerten auf dem Continent and auch im Gewandhaus-Concert in Leipzig gespielt. (Wo gab Herr Praeger denn Concerte und wann spielte er in Leipzig?)

In dem in Lille Statt gehabten Gesang-Wettstreite von Gesellschaften aus grösseren Städten trug den ersten Preis die Gesellschaft Grande Harmonie aus Brüssel davon, derselbe Preis wurde auch den Melomanen aus Gent zuerkannt, den zweiten Preis erhielt die Gesellschaft Orphea aus Aachen mit zwei Quartetten von Otto: „Andacht und Piratengesang".

Der berühmte Musikalien-Verleger Ricordi in Mailand, der alle Opern Verdi's herausgegeben hat, lässt am Como-See eine prachtvolle Villa erbauen, der er den Namen „Trovatore" beigelegt hat. Auf dem See, am Fusse der Villa sieht man einen Kahn von schlanker Form, mit weissen Segeln wie jene eines Schwans, ebenfalls „il Trovatore" getauft, und eben dieser Name wurde mit goldenen Buchstaben auf den wachsleinenen Hüten der Schiffer angebracht. M. Ricordi hatte bereits seine Villa „Ernani". Diese doppelte, dem Verfasser der zwei berühmten Werke dargebrachte Huldigung erklärt sich durch die Vortheile, welche sie dem Herausgeber einbrachten. Man versichert, dass sie bisher über 600,000 Franken betragen.

Oulibischeff, der Biograph Mozarts arbeitet an einem neuen Werke, unter dem Titel: „Beethoven et ses glossateurs".

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 26. **Cöln, den 30. Juni 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Der Verfall der deutschen Stadttheater.*)

Es ist kein Zufall, dass zu gleicher Zeit die grossen Theater von Hamburg und Frankfurt a. M. in eine Krisis gekommen sind, bei welcher es sich um ihr Bestehen handelt und dass das leipziger Theater auf drei Monate geschlossen wird, unter dem Vorwande einer baulichen Reparatur, welche bei gesunden Theaterverhältnissen in wenigen Wochen beendigt sein könnte. Seit vielen Jahren sind unsre Stadttheater in einer traurigen Lage, bei welcher von einem kräftigen Leben nicht mehr die Rede ist. Wenn sie bis jetzt bestanden haben, so haben sie in der letzten Zeit doch nur vegetirt, ohne Nutzen für die Kunst, ohne Freude für das Publikum.

Nur wenige Orte machen eine zufällige Ausnahme, wo grade ein besonders tüchtiger Dirigent mit Anstrengung aller seiner Kräfte es versteht, den krachenden Bau auf einige Jahre vor dem Einsturz zu bewahren.

Es sind auch nicht die Stadttheater Deutschlands allein, welche krank sind; die Theater, welche durch Höfe geleitet und zum Theil erhalten werden, haben auch an der Ungunst der Zeiten schwer zu leiden, denn mehre Uebelstände lasten sowohl auf Hof-, wie Stadttheatern mit gleicher Schwere. Was die Hoftheater gegenwärtig in Vortheil setzt, ist vor allem die Sicherheit eines festen Etats und demnächst der Umstand, dass sie in ihrer Mehrheit um einige Grade würdiger geblieben sind, als die Bühnen, welche man der Privatindustrie überlassen hat. Die Intelligenz der Dirigenten von Hoftheatern lässt oft viel zu wünschen übrig, denn die beaufsichtigenden Hofchargen verstehen in der Regel sehr wenig von der Kunst, welche sie leiten sollen, aber wie mittelmässig auch ihre Befähigung ist, der massgebende Wille eines Dynasten, auch des schwächsten, scheint bei der Bühne doch noch bessere Resultate hervorzubringen, als ein Verein von Actionären oder diejenige Instanz, welche in Theaterangelegenheiten die unglücklichste zu sein pflegt, eine städtische Verwaltung.

Dass es im Allgemeinen mit dem deutschen Theater schlecht steht, mit der Kunst der Schauspieler, der Theilnahme des Publikums und dem Verhältniss der Einnahmen zu den Ausgaben, dies sind Klagen die seit langer Zeit mit mehr oder weniger Einsicht und Heftigkeit erhoben wurden und hier nur soweit wiederholt werden sollen, als es in der Macht der jetzt lebenden Generation steht, ihnen abzuhelfen.

Das Theater ist nicht mehr das einzige allgemeine Interesse des Publikums, wie es zur Zeit Eckhofs, Schröders, der Goethe'schen Leitung zu Weimar war. Unser Leben ist ernster geworden und der Deutsche sucht seine Ideale nicht ausschliesslich mehr im Reich der schönen Kunst. Die Bewegungen, welche in das deutsche Leben gekommen sind, haben die Producirenden und die Geniessenden mächtig ergriffen und die begehrende, unzufriedene und noch schwache Gegenwart, welche grade jetzt, ermüdet von einem vergeblichen Versuch, dem deutschen Leben eine neue Gestaltung zu geben, ausruht, ist wenig günstig für die dramatische Production und verringert allerdings die Wärme des Publikums für das Spiel an den Lampen beträchtlich. Dagegen hat auch der Wohlstand zugenommen, die Anzahl der Genussfähigen und Genusssüchtigen ist bedeutend grösser geworden und wenn die dramatische Befähigung der deutschen Schriftsteller in auffallender Weise gering ist, so ist doch das Repertoir der Theater nicht so arm, dass nicht trotz der bunten und wunder-

*) Aus den Grenzboten.

lichen Contraste der Style und Gattungen sich ein würdiges Leben in der Kunst erhalten könnte. Wenn nicht ein jedes Jahrzehnt dazu berufen ist, bedeutendes Neue zu schaffen, so müsste es doch nicht unmöglich sein, das Vorhandene anständig und mit Behagen zu reproduciren und zu geniessen.

Und doch ist dies nicht der Fall. Die Kunst ist verfallen durch ein Zusammenwirken vieler falscher Richtungen. Zuerst durch die grossen Schauspielhäuser, welche sämmtlich der Oper und nicht dem recitirenden Schauspiel zu Liebe construirt worden. Der weite Raum, der nur durch starke Anspannung des Organs gefüllt werden konnte und den Schauspieler zu sehr von dem Zuschauer entfernte, verdarb das correcte Sprechen, die feinen Nuancen des Spiels, die saubere Ausführung des Details. Das Beispiel der Oper führte zu einer reichen, ja luxuriösen Ausstattung, die neuen Roben, die Decorationen und Effecte wurden dem Darsteller und einem unverständigen Publikum zur Hauptsache, zu einer kümmerlichen Entschädigung für die fehlende Kunst der Darstellung. Das grelle Gaslicht zwang zuletzt zur höchsten Steigerung dieser äusserlichen Mittel.

Solche Veränderungen schafften zwar die Möglichkeit grösserer Einnahmen, aber sie steigerten sicher auch die Kosten, nicht nur für Coulissen und Garderobe, sondern auch die Gagen. Der Aufwand, welchen der Schauspieler bei den grössern Theatern einem verwöhnten Publikum gegenüber machen muss, ist an vielen Orten so bedeutend geworden, dass ein Jahresgehalt von tausend Thalern grade nur ausreichen würde, die Garderobeunkosten zu decken. Dazu kam, dass das Ueberhandnehmen grösserer Kunstroheit unter den Schauspielern und das allmälige Verlöschen der guten alten Kunsttraditionen in den verhältnissmässig wenigen Darstellern, welche ein grösseres Talent oder klügere Bildung besassen, ein unerfreuliches Virtuosenthum grosszog, bei welchem der Totaleindruck der dargestellten Stücke nichts gewann, die Gagenforderungen dagegen sich übermässig steigerten. So wirkten mehre Umstände zusammen, die Führung und Unterhaltung eines Theaters zu einer sehr kostspieligen Sache zu machen, zu einem riskanten Geschäft, welches unsicher und precair wurde, sobald nicht ein regierender Herr die Ausfälle deckte.

Der letzte Verderb des deutschen Theaters aber wurden die Sommerbühnen. In ihnen hat die Verwilderung den höchsten Gipfel erreicht. Ein Publikum, welches beim Bierglase, Wurst und Schinken consumirend, im Tabacksdampf, unter freiem Himmel, bei Tageslicht die rohen und witzlosen Spässe der erbärmlichsten Stücke belacht und Schauspieler, welche dieser behaglich geniessenden Menge mit grösster Anstrengung ihrer Lungen durch abgeschmackte Spässe, rohes Kokettiren mit dem Publikum einen wohlfeilen Beifall abzugewinnen suchen, verursachen, wo sie sich zusammenfinden, ein Vergnügen, welches man nicht mehr anständig, sondern, mild ausgedrückt, kläglich nennen muss. Der niedrige Masstab an die Leistungen der Dichter und Darsteller, welcher im Sommertheater angelegt wird, trägt sich auch auf die Leistungen des Haupttheaters über, die Masse von Proletariern des Schauspielerstandes, welche durch diese Institute in erschreckender Weise vermehrt wird, bemüht sich im Winter unter jeden Bedingungen ein Unterkommen bei festen Bühnen zu finden und die gemüthliche Plumpheit dringt so durch alle Ritzen auf das Repertoir, das Podium und die Galerien der festern Institute. Es lässt sich behaupten, dass nichts so sehr das Verderben der deutschen Bühne beschleunigt hat, als der Aufbau der Sommertheater.

Wenn diese Uebelstände die Stadttheater mehr drückten, als die Hofbühnen, so hatten die Stadttheater doch auch manche Vortheile. Zuerst konnte es für sie von Nutzen werden, dass sie ganz auf die Theilnahme des Publikums gestellt waren; denn sie konnten voraussichtlich nur an solchen Orten gedeihen, welche menschenreich, intelligent und wohlhabend waren. Sie waren zwar in der Lage, der Zeitströmung zu folgen, und für Ausstattung und Gage grosse Summen auszugeben, aber sie konnten hierin leichter kluges Mass halten, als luxuriöse Hoftheater. Bei einer systematischen Behandlung des Publikums, welche vermied, Ausstattungsstücke mit zu brillantem Flitterkram zu geben, konnte ein anständiges Mass in Decorationen und Garderobe wohl innegehalten werden. Wenn ein solches Theater auf den zweifelhaften Vortheil verzichtete, Virtuosen erster Grösse an sich zu fesseln, und seine ganze Kraft darauf richtete, ein gutes Ensemble, energisches Tempo, sorgfältiges Einstudiren durchzusetzen, so konnte das Publikum dieser Städte sehr wohl an seiner Bühne Freude haben. Dass dies möglich, ist hier und da vorübergehend bewiesen worden.

Statt dessen zeigten die Stadttheater fast ohne Ausnahme die entgegengesetzten Erscheinungen. Aus kurzsichtiger Gewinnsucht wurden einzelne Stücke mit übermässiger Pracht ausgestattet und dadurch das Knappe und oft Mesquine gewöhnlicher Darstellungen dem Publikum recht sichtbar gemacht. Statt auf ein gutes Ensemble zu halten, wurde das Einstudiren, der künstlerische Theil der Darstellung in der unverantwortlichsten

Weise vernachlässigt. Es fehlte die Einsicht und die Kraft, das vorhandene Brauchbare zu benutzen und fortzubilden, jedes junge strebsame Talent sehnte sich aus der wüsten Wirthschaft fort in die ruhigere Atmosphäre eines Hoftheaters. Die Vernachlässigung der einheimischen Kräfte suchte die Direction zu ersetzen durch massenhafte Gastspiele, durch welche das Publikum verwöhnt, das Repertoir gestört und die Einnahme des einen Monats nur auf Kosten des nächsten erhöht wurde.

Das ist die Schuld bei weitem der meisten Dirigenten von Stadttheatern, und diese Menge von Unwürdigkeiten wurde deshalb möglich, weil das Princip der Organisation bei allen deutschen Stadttheatern bis jetzt ein verkehrtes gewesen ist. Sie sind sämmtlich bis jetzt Institute gewesen, welche auf Zeit an Privatspeculanten verpachtet wurden.

In diesem Pachtverhältniss liegt der Grund, dass jetzt die Stadttheater in ihrer grossen Mehrheit im offenbaren Verfall sind.

Es gab Zeiten, in denen ein solches Verhaltniss eher ein gutes Theater zur Folge haben konnte. Im vorigen Jahrhundert, wo die einzelnen Schauspieler noch unter Principalen zusammenzuhalten gewöhnt waren, selbst noch in den ersten Jahrzehnten dieses Säculums, wo das Theater ein Hauptgegenstand der öffentlichen Besprechung durch die Tagespresse und die Unterhaltung des gebildeten Deutschen war. Damals konnten vielleicht grosse Künstler, wie die Neuber, Schröder, oder wenigstens leidenschaftliche Theaterfreunde, z. B. Küstner in Leipzig, Rohde in Breslau, ihre ganze Kraft daran setzen während ihrer Pachtzeit die Bühne heraufzubringen. Aber schon damals lähmte und verdarb die Unsicherheit des Unternehmens auf die Länge jeden Aufschwung.

Gegenwärtig aber, wo der Etat der Bühnen grösser und das Risico bedeutender geworden ist, wo das Interesse an der Bühne bei dem wohlhabenden Gebildeten durch ernstere Interessen in den Hintergrund gedrückt ist, wo die Kunst selbst verwildert und die Leitung der Bühne eben deshalb schwieriger geworden ist, jetzt ist es sehr selten geworden, dass ein intelligenter und zuverlässiger Mann seine Existenz an eine Theaterspeculation setzt, und wenn sich ein solcher findet, ist es auch für ihn sehr schwer, vielleicht auch unmöglich, als Pächter ein solches Institut in Flor zu bringen. Denn die Ueberzeugung, dass nur auf eine kurze Serie von Jahren das Unternehmen durch seine Person getragen und dass es allen Zufällen einer beweglichen Zeit ausgesetzt ist, das bestimmt sowohl seine Unternehmungen, als es auch den Künstler ihm gegenüber in eine ungünstige Lage setzt. Auch dem besten Pächter ist ein festes Zusammenhalten des Stammes seiner Gesellschaft, der unentbehrlichen zweiten und dritten Kräfte, ein vortheilhaftes Besetzen der ersten Fächer auf die Länge unmöglich. Ein planmässiges Heranziehen junger Talente wird ihm höchlich erschwert, jede nützliche Einrichtung, welche eine Reihe von Jahren braucht, um ihre Wirkung zu zeigen, wird ihm unausführbar. Er kann keinen Schauspieler auf Lebenszeit engagiren und muss deshalb oft höhere Gagen zahlen, als die Hoftheater, er kann in keiner Richtung seinem Institut den Charakter der Dauer und Festigkeit geben und ist deshalb in der Lage, in jedem ungünstigen Zeitmoment sein ganzes Institut in Frage gestellt zu sehen.

Das ist das Unglück eines Pachtunternehmens, selbst unter den besten Pächtern. Nun aber gibt die grosse Mehrzahl solcher Pachtunternehmer weder von finanzieller noch von künstlerischer Seite her irgendwelche Garantien der Tüchtigkeit. Im Gegentheil ist die notorische Unfähigkeit das Gewöhnliche, und leider Mangel an Bildung und Respectabilität nicht selten. Wie schnell in den Händen solcher Leute das Theater verwildern kann und was ein solcher dreister und roher Gesell dem Publikum zu bieten wagt, das ist an vielen Orten lebhafter empfunden als beklagt worden.

Gegen diese unsichere und trostlose Bandenwirthschaft gibt es aber ein Mittel, nur eines, welches sich in den beiden Sätzen formuliren lässt:

das Stadttheater muss die Sicherheit eines festen Etats haben,

das Stadttheater muss die Dauerhaftigkeit eines städtischen Instituts haben.

Beides wird möglich durch eine veränderte Organisation, ohne dass der städischen Commune Kosten daraus erwachsen, und in der Regel ohne bedenkliches Risico für dieselbe.

Nach dem mittlern Durchschnitt der Einnahmen etwa der letzten zehn Jahren wird der Ausgabeetat des Stadttheaters festgestellt. Diesen Etat garantirt die Gemeinde. An die Spitze des Theaters wird ein Director gestellt mit festem Gehalt und mit der Anwartschaft auf einen Theil, etwa ein Drittel oder Viertel der etwaigen Ueberschüsse der Jahreseinnahme. Er hat die souveräne Leitung des Instituts, nur die Kasse steht unter directer Verwaltung der Stadt. Der gewählte Dirigent muss ein erfahrener Praktiker sein, der selbst ausübender Künstler gewesen. — Die Vortheile dieser Einrichtung sind folgende.

Zuerst wird dadurch die Möglichkeit gegeben, eine este und sichere geschäftliche Ordnung in die Verwaltung zu bringen. Das Theater wird ein dauerhaftes von einer Pachtzeit unabhängiges Unternehmen, bei welchem sich genau berechnen lässt, wieviel für Gage, für Decorationen, für Honorar etc. ausgegeben werden kann. Darnach wird der ganze Zuschnitt des Instituts bemessen. Der darstellende Künstler erlangt dadurch die Sicherheit, welche er bis jetzt bei keinem Stadttheater hat, dass er nicht in drei bis sechs Jahren wieder in die Lage kommen muss, ein neues Engagement zu suchen. Er kann unter Umständen auf Lebenszeit engagirt werden und hat den Vortheil, an sein Alter, sein Familienleben, die Erziehung seiner Kinder mit grösserer Ruhe denken zu können. Er wird sehr oft mit einer geringern Gage in sichern Verhältnissen zufrieden sein können. Dass das der Fall ist, zeigt jeder Vergleich der Gagen, welche bei einem Hoftheater zweiter Grösse und bei einem Stadtheater Künstlern von gleicher Brauchbarkeit gezahlt werden. — Das ewige Wechseln der Schauspieler wird dadurch verhindert, ein fester Stamm, namentlich für zweite und dritte Fächer erhalten, und was vor allem wichtig ist, die Ausbildung junger Talente ermöglicht. In das ganze Institut kommt schon dadurch eine anständigere Haltung, es bildet sich ein besseres Verhältniss zwischen den Darstellern und dem Publikum. Die Schauspieler leben sich miteinander ein, es entsteht grössere Einheit des Styls, des Zusammenspiels, des Tempos. Das Publikum gewöhnt sich bald, an Ausstattung und Leistungen ein bestimmtes Mass anzulegen, die Verwöhnung durch einzelne übermässig glänzende Darstellungen, durch gehäufte Gastspiele und die dagegen abstechende Dürftigkeit der gewöhnlichen Ausstattung wird vermieden. Die Leistungen der Schauspieler werden um so viel besser, dass man dieselben Künstler in dem jetzigen Zustand und in diesem geregelten oft kaum wiedererkennen wird. Denn die Festigkeit des Instituts hat auch eine grössere Ordnung des Repertoirs zur Folge, einen sorgfältigern Mechanismus der Proben und der Scenirung. Es wird möglich, jedem Stück eine grössere Sorgfalt zu widmen, es wird leicht, besondern Fleiss und Kraft auf einzelne schwierigere Aufgaben zu wenden. Das höhere Drama welches fast ganz vom Repertoir unserer Stadttheater verschwunden ist, kann wieder gepflegt werden, und das Ansehen solcher Stücke wird für den gebildeten Zuschauer nicht mehr eine Qual sein.

Wenn diese Vortheile auch denen einleuchtend sind, welche kein grösseres Interesse am Theater haben, so wird doch eine Commune leicht geneigt sein, die Verantwortlichkeit zu scheuen, welche der städtischen Kasse möglicherweise durch die Garantie des festen Etats entstehen könnte. Dieses Bedenken, so natürlich bei einer städtischen Corporation, wird sich aber überall als unnütz ausweisen, wo man den festen Etat des Theaters nach den Verhältnissen der Stadt zu normiren weiss. Das leipziger Theater z. B. hatte zur Zeit Schmidts ein Etat, welcher in einzelnen Jahren 80,000 Thaler wohl überstieg. Der gegenwärtige dürfte 60,000 nicht erreichen, und es ist kaum anzunehmen, dass bei der gegenwärtigen Verwaltung die Einnahmen auch nur diese Ausgabenhöhe decken. Nun ist es aber möglich, selbst mit einem geringern Etat, vielleicht mit 55,000, wenn derselbe garantirt ist, ein besseres Theater herzustellen, als jetzt mit 75,000. In Leipzig wenigstens hat die Commune keinen Grund, zu besorgen, dass bei einer verständigen Verwaltung dieser Etat durch die Einnahmen nicht gedeckt werden sollte. Hat doch sogar das Jahr 48, das schlechteste Theaterjahr, welches Deutschland seit der Herrschaft der Franzosen erlebt hat, grade in der Zeit, in welcher die Directionsverhältnisse ungeordnet waren, und wo die Schauspieler auf Theilung spielten, noch bewiesen, dass es möglich ist, in Leipzig ein solches Institut durch sich selbst zu erhalten. Aehnliche Erfahrungen hat man in mehrern andern Städten gemacht.

Aber der passende Mann, welcher im Stande ist, als Director ein solches Unternehmen einzurichten und zu erhalten, er wird nicht zu finden sein? Auch dieser Einwurf ist ungegründet. Nur muss man sich klar machen, welche Erfordernisse eine leitende Persönlichkeit, die bis zu einem gewissen Grade als Beamter der Stadt betrachtet werden kann, haben muss. Das Regiment sogenannter geistreicher Schriftsteller, Dramaturgen etc. hat sich im Allgemeinen als zweckwidrig bewiesen. Wenigstens für ein Stadttheater ist dasselbe mit grossen Bedenken verbunden. Man kann mit Erfolg dramatischer Schriftsteller gewesen sein, und doch sehr wenig verstehen, Schauspieler zu leiten und ein grosses Institut zu verwalten. Ja selbst die ästhetische Kunstbildung der Herren, welche über Theater zu schreiben wissen, würde sich grade den Schauspielern gegenüber oft als ungenügend beweisen, und was auf dem Papier und als Phrase recht stattlich klingt, ist, wie die Sachen bei uns stehen, auch bei namhaften Schriftstellern oft nur der Deckmantel der Unwissenheit, wenigstens einer Unkenntniss der Schauspielkunst. Schon Eduard Devrient hat vortrefflich in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst ausgeführt, wie wenig Segen die Theaterleitung durch dramatische Schriftsteller und Kritiker, welche

nicht selbst ausübende Künstler waren, der deutschen Bühne bis jetzt gebracht hat. Im besten Fall ist begegnet, dass solche Dichter sich nach einigen Jahren ermüdet und enttäuscht von der Bühne zurückzogen, und mit Unrecht der Misere der Theaterzustände aufbürdeten, was zumeist ihrer ungeschickten Behandlung oder souveränen Verachtung der Wirklichkeit zur Last fiel. Einzelne Ausnahmen, welche wir noch jetzt sehen, stossen diese Regel nicht um, die vorzugsweise für städtische Bühnen gilt. Dagegen gibt es unter unsern ältern Schauspielern, welche Regietalente bewiesen haben, allerdings noch einige, deren tüchtige Persönlichkeit einer Commune die Garantien gibt, dass sie verständig, mit ernstem Willen, zum Nutzen für die Kunst und nicht zum Schaden der Theaterkasse ihr Amt verwalten werden. Es kommt bei der Leitung eines Stadttheaters weniger darauf an, dass der Director ein geistreicher und enthusiastischer Aesthetiker, als dass er ein erfahrner, gescheidter Künstler sei, der, obgleich er selbst dem Spiel entsagt hat, doch die Technik seines Geschäftes genau versteht, und im Stande ist, seinen Schauspielern zu imponiren, und die complicirte Verwaltung des Instituts zu leiten. Wohl aber muss er die Bürgschaften der persönlichen Integrität, einer ernsten Liebe zu seiner Kunst und einer zureichenden gesellschaftlichen und dramatischen Bildung geben. Und ganz arm sind wir an solchen Männern noch nicht.

Ein Stadttheater soll kein Institut sein, auf welchem die Kunst neue gewagte Experimente und kühne Versuche macht. Es soll ein solides, tüchtiges, bürgerliches Unternehmen sein, soll dem Publikum, welches das Geld hergibt, soweit die Kunst dies ohne Entwürdigung darf, gefällig sein, es soll auch brav einnehmen, damit es ehrlich bestehen kann. Ein geistvoller Fürst mag an seinem Hoftheater Kunstexperimente wagen und neue zweifelhafte Richtungen protegiren, ein Stadttheater soll mit dem vorhandenen sichern Vorrath der Kunst operiren, mehr auf solide, als brillante Arbeit sehn, und doch auch dem Geschmack des Tages einige Rechnung tragen und wo es gegen ihn ankämpfen muss, soll dies bescheiden, vorsichtig und allmälig geschehn. Es soll gute Einnahmen machen. Mag man dies für einen Zwang oder Vortheil halten, das ganze Sachverhältniss zwingt dazu. Deshalb ist es vortheilhaft dass der Director ausser seinem etatsmässigen Gehalt auch einen Antheil an den zu hoffenden Etatsüberschüssen erhalte. Dies wird sein Interesse mit dem der Commune identificiren. Er wird strenge darauf achten, dass der garantirte Etat nicht überschritten werde, er wird sich sorglich davor hüten, die Stadtkasse in Gefahr zu setzen, er wird auch klug darauf bedacht sein, dem „grossen“ Publikum den nöthigen Gefallen zu thun und ihm sein Institut lieb zu erhalten. Und während sein fester Gehalt, sein Ehrgeiz und seine respectable Stellung, während die Sicherheit und Dauerhaftigkeit seiner Bühne ihm möglich machen, mit Ernst und Haltung für die Interessen der schönen Kunst zu arbeiten, wird die Rücksicht auf den eigenen Vortheil ihn bestimmen, auch den städtischen Kassen Ausfälle zu ersparen.

Unter solchen Umständen wäre es allerdings möglich, noch jetzt ein ehrenwerthes und tüchtiges Stadttheater herzustellen. Aber was hier und öfter in diesen Blättern und schon oft und gut anderswo gesagt und gepredigt worden, das — fürchten wir, — wird ungehört und ohne Nutzen verhallen. Denn noch sind in Deutschland die städtischen Magistrate diejenigen Collegien, von welchen die Kunst und insbesondere das Theater bis jetzt am wenigsten Förderung erfahren hat.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Jaeschke, H. Romanze für das Pianoforte. Op. 1. Breslau. Leuckart. Preis 7½ Sgr.
— 3 Tonbilder für das Pianoforte. Op. 2 No. 1. Ebendaselbst. Preis 10 Sgr.

Jedenfalls ein gar zu bescheidenes opus 1, kaum drei Seiten enthaltend; doch würde man auch dieses gerne gelten lassen, wenn mit solcher Bescheidenheit etwas beschieden wäre. Opus 2 ist zwar etwas grösseren Umfanges, kann aber auch nicht viel höhere Ansprüche machen. Beide Compositionen sind allerdings musikalisch geschrieben, insoweit von Form und Durchführung der Motive die Rede, auch finden wir hie und da nicht uninteressante melodische Momente, könnten aber nicht sagen, dass Herr Jaeschke durch diese beiden Stückchen zu besondern Erwartungen Veranlassung gibt.

Stuckenschmidt, J. H. 4 Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 7. Breslau. Leuckart. Preis 17½ Sgr.

Der Componist obiger Gedichte macht sich der Liederliteratur auf eine recht erfreuliche Weise bemerkbar; sie zeugen von talentvollem und denkendem Geiste, sowohl in Wahl wie in Auffassung und auch in der musikalischen Durchführung. Herr Stuckenschmidt scheint seine Muse hauptsächlich der Composition von Lieder weihen zu wollen, wenigstens glauben wir dies nach Herausgabe von drei oder vier nach einanderfolgenden Liederwerken schliessen zu dürfen; es lässt sich demnach noch erfreuliches von ihm erwarten. No. 2. (Am

Neckar am Rhein von Roquette) zeichnet sich durch Kraft und Frische von den übrigen aus; man sieht, dass es dem Componisten aufrichtig mit dem Lobe dieser beiden romantischen Flüsse gemeint ist. No. 1. (Bald am wilden Meere stehend von Burns) und No. 4 (Das ew'ge Meer, es rauschet, von Rottenburg) verrathen tiefes Gefühl und ist besonders No. 4 in seinem schwärmerischen Charakter ein ganz gelungenes Lied zu nennen. No. 3. (Du bist wie eine stille Sternennacht von Kugler) ist das schwächste, indem jene Kraft des Ausdrucks, die sich in den übrigen Nummern ausspricht, in diesem nicht vorhanden ist.

Mächtig, Ch. Chant de printemps. Etude mélodique pour Piano. Op. 7. Breslau. Leuckart. Preis 12½ Sgr.

Zwar ziemlich gewöhnlichen Charakters, doch für eine Salonpiece nicht übel zugeschnitten und hübsch vorgetragen, dürfte sie als Zugabe zum Thee nicht unwillkommen sein.

Bennett, W. St. 6 Lieder op. 23 componirt und für Pianoforte allein eingerichtet. Leipzig. Kistner. Preis 25 Sgr.

Es ist eine eigenthümliche Idee, dass Herr Bennett seine früher mit Text componirten Lieder nun auch als Clavierstücke herausgibt, indem dadurch die feinen Nuancen, die solche in Verbindung mit den Gedichten haben, mehr oder weniger verloren gehen müssen und auch dadurch leicht eine Phrase, die sonst ganz melodisch, unmotivirt erscheint, welche früher ihren eignen Reiz haben mag. — Mit Liedern ohne Worte, die direct als solche geschrieben, ist es eine ganz andere Sache, indem man sich dem melodischen Erguss ungestört hingeben kann, während man bei Lieder mit Text, der Metrik und Sangbarkeit ihre Rechte lassen muss. Dennoch dürfen wir diese Clavierstücke bestens empfehlen da sie immerhin noch zu dem Bessern ihres Genres gerechnet werden müssen.

Rubinstein, A. Nocturne et Caprice pour Piano. Op. 28. Leipzig, Kistner. No. 1. 10 Sgr. No. 2, 20 Sgr.
— 2 Marches funèbres pour Piano. Op. 29. Ebend. Preis jeder Nummer 12½ Sgr.
— Barcarole und Allegro appassionata. Op. 30. Ebend. Preis No. 1, 10 Sgr. No. 2, 12½ Sgr.

Ein Streben nach eigenem charakteristischem Ausdruck verdient zu jeder Zeit die Aufmerksamkeit der Kunstwelt und umsomehr, wenn mit diesem Streben auch die geistige Kraft verbunden, Charakteristik und Schönheit der Form ungetrennt zu halten; wie schwer dies letzere, zeigen uns manche Produkte sonst versprechender Naturen der Neuzeit nur zu sehr. In vorliegenden Werken von Rubinstein finden wir Streben nach Eigenthümlichkeit, aber es scheint uns, als ob der Componist sich in seiner Originalität, wenn wir so sagen dürfen, schon zu sicher fühlte, so dass Selbstbewusstsein und Sichgehenlassen nicht selten zu neuen Eigenthümlichkeiten führen, die aber das musikalisch Schöne auf halbem Wege zurückgelassen. Sodann verlieren sich die Ideen zuweilen zu sehr in Phrasen, welche auf Klangwirkung berechnet, sich in sich selbst verlieren wodurch sich in manchen Fällen eine mystische Farbe zeigt, aber auch Längen und Unklarheiten hervorrufen. — In dem Nocturne op. 28 No. 1 findet letztere Bemerkung eine Rechtfertigung, obgleich die Hauptgedanken sich in nicht uninteressanter Weise aussprechen; noch glauben wir bemerken zu müssen, dass dem melodiösen Element der Rang etwas zu sehr streitig gemacht warden. No. 2 desselben opus enthält manches schöne zu nennende und kann sich unter geschickter Hand zu einem interessanten Clavierstück gestalten. Bei op. 29 2 marches funbres, deren No. 1 nach dem Titel pour le convoi d'un artiste und No. 2 pour le convoi d'un heros trägt, dürften unsere obigen Bemerkungen ebenfalls ihre Anwendung finden. Von opus 30 ist No. 2 das bedeutendste, wohl das beste sämmtlicher Nummern.
20

Schubert Fr. 6 Lieder transcrite pour Violoncello avec accomp. de Piano par Batta (La Serenade. — L'attente. — Ave Maria. — Plainte d'une jeune fille. — Sois toujours mes amours — Adio.) Wien, Haslinger. Preis à 7½ und 10 Sgr.

Den Cellisten wird durch diese Sammlung der reizenden Lieder Schuberts gute Gelegenheit geboten, sich im Vortrag auszubilden; Schwierigkeiten bieten dieselben nicht. 4.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

München. Die Proben zu Wagners Tannhäuser haben bereits begonnen. — Die Leistungen von Frln. Maria Crüvelli, welche erst kürzlich hier engagirt wurde, finden keinen Anklang, da dieselbe nur selten rein intonirt.

Amsterdam. Die deutsche Opern-Saison im grossen Nationaltheater ist glücklich abgelaufen. Die Wirksamkeit derselben regulirt sich folgendermassen: Die Saison begann am 12. October 1854 und endigte am 31. Mai 1855. Während dieser Zeit wirkte die deutsche Oper an 77 Abenden. Darunter 72 Abonnements-Vorstellungen, 3 Benefize und 2 Aufführungen des Singspiels „Angela".

Gegeben wurde: Angela, (3 Mal). Barbier von Sevilla, 1. Akt, (1 Mal). Don Juan (2 Mal). Entführung, 1. Akt (1 Mal). Freischütz (3 Mal). Hugenotten (5 Mal). Liebestrank (4 Mal). Linda (2 Mal) Lucia (5 Mal). Martha (6 Mal). Nachtlager (2 Mal). Nachtwandlerin (4 Mal) Norma (4 Mal). Nordstern (17 Mal). Puritaner (6 Mal). Regimentstochter (4 Mal). Robert (2 Mal). Stumme (3 Mal) Vampyr (1 Mal) Zauberflöte (5 Mal). In Utrecht wurden 6 Vorstellungen gegeben: Nordstern (2 Mal). Linda, Puritaner, Lucia und Liebestrank je ein Mal. In Haarlem wurden aufgeführt: Lucia und Puritaner je ein Mal.

Dieses Repertoir enthält 7 verschiedene deutsche Werke von Mozart, Weber, Marschner, Kreutzer und von Flotow; ferner 8 verschiedene italienische Opern von Donizetti, Bellini und Rossini; sodann noch 4 verschiedene Werke französischen Ursprungs von Auber und Meyerbeer, (?) und ein Singspiel mit Musik von verschiedenen Componisten.

Als Gäste traten in den benannten Opern-Vorstellungen auf:

Frau M. v. Marra	an 66	Abende	in 17	verschiedenen	Rollen.
Herr Dalle Aste	„ 27	„	„ 11	„	„
„ Ander	„ 3	„	„ 3	„	„
„ Pischek	„ 4	„	„ 3	„	„

Die hervorragendste Novität der Saison war Meyerbeer's „Nordstern", welcher in grossartiger Ausstattung vom 15. Februar bis zum 31. Mai 19 Mal gegeben wurde. (12 Mal in Amsterdam und 2 Mal in Utrecht).

Die Saison endigte zur vollsten Zufriedenheit des Publikums und der Herren Abonnenten, (letztere verehrten der Frau v. Marra als Anerkennung ihrer Verdienste ein prachtvolles silbernes Thee-Service), und Herr Director Eduard de Vries wird weder Mühe noch Ausgaben scheuen, um in der mit dem 1. October beginnenden neuen deutschen Opern-Saison ein tüchtiges Ensemble (zu welchem Frau v. Marra bereits wieder als Gast gewonnen), so wie ein gediegenes, reichhaltiges Repertoir dem hiesigen kunstliebenden Publikum vorzuführen.

Paris. Der Nordstern von Meyerbeer ist noch immer diejenige Oper, welche die grösste Anziehungskraft ausübt. — Die seit langer Zeit in Ruhestand versetzt gewesene Oper „Die Syrene" von Auber, ist im Lyrischen Theater mit grossem Erfolg neu auferstanden. — Die sizilianische Vesper von Verdi kam in voriger Woche zweimal zur Aufführung. — In der grossen Oper wird Santa Chiara vom Herzog von Coburg einstudirt, um dieselbe während des Besuches der Königin von England in Scene gehen zu lassen; Roger, welcher ein Engagement auf vier Monate angenommen, wird die Hauptparthie in derselben singen. Auch Mad. Alboni wird die Aufführung durch ihre Leistungen verherrlichen. — Die bereits grosse Zahl der Theater ist noch um eins vergrössert worden, welches sich „Les Bouffes-Parisiens" nennt und dem Industrie-Palais gegenüber liegt. In demselben sollen nur einaktige komische Opern, Vaudevilles, Pantomimen mit Ballet und Arlequinaden gegeben werden. Die beliebtesten Schriftsteller haben Beiträge versprochen und dürfte man diesem Unternehmen deshalb ein recht günstiges Prognosticon stellen. Der bekannte Violoncellist Offenbach ist zur Bildung eines vorzüglichen Orchesters und dessen Leitung beauftragt worden. — Rossini scheint sein Einsiedlerleben nicht fortsetzen zu wollen; er geht jetzt sehr viel aus; vor einigen Tagen war er im Conservatorium, um seinen Freund Auber zu besuchen.

London. Meyerbeer, welcher seit 23 Jahren nicht hier gewesen, kam vor einigen Tagen an, um die Proben zum Nordstern zu leiten; wahrscheinlich wird derselbe auch die erste Vorstellung dirigiren. Das Covent-Garden-Theater bietet alles auf, um dieses Werk mit grosser Pracht in Scene gehen zu lassen. — Mendelssohn's Elias wurde am 15. Juni in der Sacred Harmonic Society vorzüglich aufgeführt; unter den Solisten befanden sich die Damen Novello und Dolby und die Herren Reichardt und Formes. — Unter den zahlreichen Concerten der jüngsten Zeit verdient das von Benedict arrangirte, besondere Erwähnung. Wir hörten in demselben mehrere neue Compositionen des Concertgebers, von welchen sich die Ouverture zum Sturm, durch Schönheit der Melodien und charakteristischer Instrumentirung auszeichnet. Was dem Concerte wesentlich schadete, war die ungeheure Länge des Programms, welches aus 35 Nummern bestand, zu welchen noch mehrere Wiederholungen gerechnet werden müssen. Obgleich die Coriphäen des Concerts und des Theaters mitwirkten, so wurden die Zuhörer doch so abgespannt, dass man den Vorträgen der Grisi, Ney, Bosio und der Herren Mario, Tamburini, und Lablache kaum mehr Gehör schenken konnte. Benedict hatte eine ausserordentliche Einnahme, da das italienische Theater, in welchem das Concert stattfand, überfüllt war. —

Hat Beethoven geliebt? Diese Frage beantwortet Castets in einem „Beethoven" überschriebenen Artikel in „Artiste" wie folgt: „Gewiss unter allen Träumern Deutschlands war der grösste jener Mann, den man fast stets allein in den anmuthigen Fluren Badens (bei Wien) umherirren sah, im Alter von 40 Jahren, schweigsam und düster, welcher Meisterwerke schuf, ohne dass er sie hören konnte. — Begreift man wohl, was die Taubheit für Beethoven sein musste? Für Beethoven, der Schöpfer des Fidelio, Egmont, der Adelaide, jener unvergleichlichen Symphonien u. s. w.?... O seine Traurigkeit ist gross, seine Verzweiflung unermesslich!... — Warum wanderte er so still umher, immer allein, den Kopf gesenkt? Was will, was sucht er? Man frage danach seine Sehnsucht athmende Musik, man frage sein Herz —; eines Tages liebte Beethoven, der erhabene Dichter und Träumer. — Beethoven's Liebe, grosser Gott! — Ach gewiss, er musste auf eine seltene Weise geliebt werden. Man erinnere sich der grossen Genien und sehen wie sie geliebt wurden, als sie liebten. —

Zwanzig Jahre vor Beethoven hatte sich Mozart sterblich in Fräulein Aloise Weber, ein grosses und schönes junges Mädchen verliebt, mit der er fast verlobt war. Es war im Jahre 1778 er kam von Paris zurück, wo er seine Mutter und seine schönen Illusionen geträumten Glückes verloren hatte; er sah in seinen Trauerkleidern so elend, so niedergeschlagen, so blass und mager aus, dass ihn die schöne Aloise, nachdem sie ihn — den grossen Mozart — vom Kopfe bis zu Füssen durchmustert, auf eine so bedeutungsvolle und grausame Weise anstarrte, dass er darüber in Verzweiflung gerieth. — Zehn Jahre später entzückte sein Don Juan die Welt.

So hatte Dante jene Beatrice gesehen, die er durch seine Dichtungen unsterblich machen sollte. Ebenso war es auch mit Beethoven — und Beethoven versank in sich selbst und in seinen endlosen Schmerz. Jedes Mal, wenn ein grosses Genie von einem solchen Schlage getroffen wird, ist für dasselbe der entscheidende Augenblick gekommen — entweder der Schmerz tödtet es oder — seltsame Wendung! es schafft ein Meisterwerk. So schuf Dante

seine göttliche Comödie, so Göthe seinen Werther, so Beethoven seinen Fidelio u. s. w."

Rundschau.

Mit den Sommertheatern ist es schon sehr weit gekommen; das Tivoli-Theater in Sommerhude bei Hamburg gab Mozart's Don Juan, in welchem freilich nur der grosse Feuerregen schön genannt werden konnte.

Der Tenorist Ander hat vom König von Schweden den Seraphinen-Orden erhalten.

Dem Vernehmen nach hat Frl. Tietgens ein Engagement an der Berliner Hofbühne angenommen.

. Der bekannte Tanz-Componist Wallerstein aus Hannover befindet sich in Paris, um den Aufführungen seiner dort beliebten Tänze beizuwohnen.

Bei Wiedereröffnung des Theaters in Leipzig, Anfangs September wird Herr A. F. Riccius als Capellmeister fungiren. Als neue Oper soll zunächst Meyerbeer's Nordstern in Scene gehen.

Frau Dr. Emma Mampe geb. Babnigg befindet sich jetzt in Berlin; dieselbe hat dem Theater gänzlich entsagt und wird deshalb nicht öffentlich singen.

Ein Herr von Syngel in Brüssel hat eine Notenschrift erfunden, welche er als Manuscript dem Minister des Innern eingereicht und von diesem einer Comission zu Prüfung vorgelegt wurde.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 27. Cöln, den 7. Juli 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Geschichte der griechischen Musik.*)

von C. F. Weitzmann.

I.

Die dunkle Zeit
1500 — 1000 v. Chr.
Die Hymnen der Priester.

Griechenland, die südöstlichste Halbinsel Europa's, ist von wilden, romantischen Gebirgsketten durchzogen. Der von den Göttern bewohnte Olymp, der dem Apollo geheiligte Parnass und der Lieblingssitz der Musen, der Helicon, strecken ihre Häupter in den wolkenlosen Himmel und cristallhelle Flüsse bewässern Waldungen von Oelbäumen, Eichen, Platanen und Lorbeern. An drei Seiten von Meeren bespült, aus denen sich unzählige Inseln emporheben, wurde es schon frühzeitig zur Schiffahrt, zum Handel und Verkehr mit den umliegenden Ländern dreier Welttheile aufgefordert. Unter seinen frühesten Bewohnern treten die Pelasger besonders hervor, wahrscheinlich dasselbe Volk, welches sich selbst später Hellenen nannte und sodann von italischen Völkern den Namen Graeci bekam. Dieser von der Natur mit den vollendetsten Körperformen, mit den regsamsten Geisteskräften reich ausgestattete Stamm verbreitete sich nach und nach über ganz Griechenland und die ringsum benachbarten Inseln. In mythischer Zeit erscheinen die Bewohner dieses Landes noch als wilde Barbaren, die unbekannt mit allen Bequemlichkeiten des Lebens, erst durch den Prometheus mit dem Gebrauche des Feuers bekannt gemacht werden. Aber das milde Klima und die üppige Fruchtbarkeit des Bodens lockten bald Colonien aus cultivirten Ländern, wie Aegypten, Phönicien und Kleinasien herbei. Diese gebildeteren Fremdlinge fanden günstige Aufnahme; sie lehrten den Acker zu bauen, den Oelbaum zu benutzen und gründeten die ersten Städte. Auch führten sie ihren heimischen Gottesdienst in Griechenland ein und die mit lebhafter Phantasie begabten Hellenen fügten sich willig dem Dienste von Gottheiten, welche mit der allen fühlenden Herzen verständlichen Sprache der Töne vertraut waren. Der ihnen aus Aegypten überkommene *Hermes* hatte die Lyra erfunden und sie dem Gotte des Lichtes und des Gesanges übergeben. Die Saiten rührend führte *Phöbus Apollo* nun den Reigen der alle schönen Künste beschützenden Musen an, und ihre Gesänge verherrlichten die olympischen Feste. Die lybische *Pallas* erfand die Flöte, und *Pan*, der Hirtengott, die siebenröhrige Pfeife. Selbst aus dem Meere heraus tönten die verführerischen Stimmen der Sirenen, und *Bacchus*, umgeben von Satyrn und Silenen, hielt seinen Einzug in Hellas beim Schalle der phrygischen Flöten und Pfeifen. Der sangeskundige *Amphion*, welchem Apollo selbst eine goldene Leyer verliehen hatte, soll es gewesen sein, der die Kunst der Töne aus Lydien nach Griechenland herüberbrachte.

Er herrschte in Theben (1400 v. Chr.) und umgab diese Stadt mit einer Mauer, zu welcher sich die Steine bei den Klängen seines Saitenspieles von selbst zusammenfügten. Die jugendlich frische Urkraft der Hellenen erhob sodann die ihnen mitgetheilten Künste zu einer Vollendung, wie sie noch von keinem der vor oder mit ihnen lebenden Völker erreicht worden war. Alle ihre Schöpfungen waren von Anmuth und Würde durchdrungen, und ihre ersten Altäre bauten sie dem Apollo und den Musen.

*) Wir glauben dieses kürzlich im Verlage von *Hermann Peters* in Berlin erschienene Werk nicht besser empfehlen zu können, als durch Mittheilung der beiden ersten Abschnitte desselben. Möchte dem fleissigen Autor jene Anerkennung zu Theil werden, welche er in so hohem Grade verdient.

Priester, bekannt mit gewissen wohlthätigen Kräften und unwandelbaren Ordnungen der Natur, verkündeten den Willen und die Rathschläge der diesen Naturgesetzen gemäss über die Menschen waltenden Götter, und waren so die ersten Verbreiter geistiger Cultur unter den Griechen. Heilige Orakelsprüche, religiöse Gebräuche und ernste Vorschriften zügelten die ungestümen Leidenschaften und selbstsüchtigen Triebe der rohen Naturmenschen und wirkten wohlthätig und erhebend auf ihre Seelen. Die Priester pflanzten ihre Kenntnisse, wodurch sie selbst als Vertraute jener höheren Gottheiten erschienen, in der von ihnen gebildeten Kaste als Geheimniss fort. Jede Mittheilung, welche sie dem Volke machten, geschah in mystischer Sprache und war von symbolischen und allegorischen Handlungen begleitet. Der feierlich erhabene Ton aber, unterstützt von bedeutungsvollen Pantomimen, gestaltete sich bald zum ausdrucksvollen, rhythmisch beseelten Gesange und Tanze. Bei dem Cultus aller Götter wurde zu feierlichen pantomimischen Umzügen und Tänzen gesungen, und nur der unerbittliche Tod hatte keinen Altar, nur ihm erschallten keine Hymnen.

In Thracien, dem Vaterlande der religiösen Mysterien der Orakel und der Musen, treten uns die noch ganz in geheimnissvolles Dunkel gehüllten Priester und Sänger *Orpheus, Musäus und Linus* entgegen. Besonders ist es Orpheus, der mit den Tönen seines Saitenspieles Menschen und Thiere entwildert. Die Felsen und Bäume lauschen seinen Gesängen. Selbst Pluto kann dem Zauber seiner Töne nicht widerstehen und gibt ihm seine schon der Unterwelt angehörige Gattin Eurydice zurück. Sie darf ihm folgen, aber Orpheus bricht das Gebot, sich auf dem Wege zur Oberwelt nicht nach ihr umzusehen und sie verfällt aufs Neue dem Schattenreiche. Ruhelos durchirrt er Asien und Aegypten, kehrt endlich in die Heimath zurück und widmet sich ganz dem Dienste der Götter. Er schafft die Blutrache ab, baut dem Apollo unblutige Altäre, und erhebt die Lyra zum Symbole aller Harmonie des Lebens und der Welten. Im hohen Alter begleitet er noch die zur Eroberung des goldenen Vliesses (1350 v. Chr.) nach Colchis ziehenden Argonauten und beschützt sie durch die Allmacht seiner Töne vor mancherlei Gefahren. Er kehrt mit ihnen nach Hellas zurück, wandert nach seinem Vaterlande, wird aber hier von rasenden Bachantinnen, deren wilden Gottesdienst er verachtet hatte, überfallen und ermordet. Sie zerreissen seinen Körper und werfen die Stücke in den Hebrus. Sein Haupt aber und seine Leyer schwimmen nach Lesbos, und diese Insel wird nun das Heimathland süsser, anmuthiger Melodien.

Mit dem so eben erwähnten Bacchus- oder Dionysusdienste war den Griechen zugleich eine neue, aufregendere Priestermusik aus Phrygien überkommen. Dort hatte, der Sage nach, *Hyagnis* zuerst die Flöte gespielt, und die Hymnen an die Götter mit derselben begleitet. Sein Sohn *Marsyas* trat als Kämpfer für die als Symbol eines neuen enthusiastischeren Gottesdienstes geltende, Leben und Begeisterung erweckende Flöte gegen Apollo auf, dessen Organ die alle wilden Triebe und Leidenschaften des Menschen besänftigende Lyra war. Die dem Wettkampfe beiwohnenden Musen entschieden sich für Apollo, welcher die Verwegenheit des von ihm besiegten Marsyas blutig rächte. Ein Schüler dieses Letzteren, *Olympus*, führte die aulodischen Hymnen bei den Götterfesten in Hellas ein, und ihm wird ausser mehreren von dem spätern Flötenspieler gleichen Namens gemachten Erfindungen auch die der ältesten, einfachsten und erhebensten Gesänge der Griechen zugeschrieben.

Die Priester fanden bei dem noch in seiner Kindheit lebenden Volke einen empfänglichen Sinn für ihre in Form von Gesängen vorgetragenen Lehren, und das Band einer gemeinsamen Religion umschlang bald alle sich weithin ausbreitenden Zweige des hellenischen Stammes. In Sitten und Gebräuchen aber, und selbst in Eigenthümlichkeiten der Mundart unterschieden sich unter denselben besonders die Joner, Dorer, Aeoler und Achäer scharf von einander, und mit ihren Namen bezeichnete man die später bei ihnen entstandenen Kunstschulen, sowie die von ihnen erfundenen oder besonders gepflegten Gesangesweisen, musikalischen Instrumente, Dichtungsarten und Rhythmen. Die Verbreitung aller Fortschritte der Poesie und Musik über ganz Griechenland wurde vorzüglich durch grossartige, mit Wettkämpfen aller Art verbundene Volksfeste befördert, welche in regelmässig wiederkehrenden Perioden gefeiert wurden und Tausende von Theilnehmern aus allen Gegenden des Landes herbeizogen. Sie sollen in Folge eines Beschlusses der oben erwähnten Argonautenfahrer entstanden sein, die durch dergleichen religiöse Feste ihre glückliche Rückkehr gefeiert und alle hellenischen Zweige in kräftiger Eintracht erhalten zu sehen wünschten. Die berühmtesten dieser Spiele waren die olympischen, die pythischen, die nemeischen und die isthmischen. Die olympischen Spiele dauerten jedes Mal fünf Tage. Sie wurden am Vorabende durch feierliche Opfer eingeweiht, begannen am folgenden Morgen mit Wettrennen, Körperübungen und Kämpfen aller Art, und schlossen mit poetischen und musikalischen Vorträgen. Die Sieger in diesen Spielen wurden mit Lorbeern, Olivenzweigen oder Eichenlaub bekränzt, ihre Mitbürger

waren stolz auf sie, man errichtete ihnen Gedenktafeln und Bildsäulen, und Sänger priesen ihre Namen und verewigten sie in ihren Dichtungen. Seit dem Jahre 776 v. Chr. wurden die olympischen Spiele regelmässig alle vier Jahre gefeiert, und die Griechen legten einen so hohen Werth auf dieselben, dass sie ihre Zeitrechnung nach Olympiaden eintheilten, von denen die zweihundert und drei und neunzigste (394 n. Chr.) die letzte Feier der genannten Spiele andeutete. Bei den pythischen Spielen, welche dem Siege des Apollo über den Drachen Python zu Ehren bei Delphi gefeiert worden und welche ursprünglich nur für Dicht- und Tonkunst bestimmt waren, bestand das mit der Lyra und später mit der Flöte begleitete, zu einem pantomimischen Tanze ausgeführte Preislied, der pythische Nomos, aus fünf Theilen: Apollo rüstet sich zum Streite, er fordert den Drachen heraus, der Kampf beginnt, Apollo siegt und tanzt den Siegesreigen. Strabo erzählt, dass (in späterer Zeit) die begleitenden Flöten dabei das Zischen des sterbenden Drachen nachgeahmt hätten. Der erste Sieger bei diesen Spielen war der Cretenser *Chrysothemis*, den zweiten Preis erhielt *Philammon*, welcher in seiner Vaterstadt Delphi zuerst die Chorgesänge des Tempeldienstes anordnete.

Ausser den genannten vier allgemeinen heiligen Spielen hatte noch jede Provinz ja jede grössere Stadt ihre besondern, stets mit Aufmunterung der daran theilnehmenden Sänger verbundenen Feste, unter denen wieder die panathenäischen in Athen und die carneischen in Sparta die einflussreichsten waren. Bei allen diesen Feierlichkeiten wurde den Siegern die höchste Ehre zu Theil, sie spornten daher die Ruhmbegierde mächtig an, erweckten die schöpferische Kraft der Hellenen und gehörten zu den Haupthebeln des kräftigen Aufblühens aller Künste und Wissenschaften in Griechenland.

II.

Die homerische Zeit

1000 — 700 v. Chr.

Die Heldengesänge der Rhapsoden.

Die ältesten Ueberreste griechischer Poesie sind religiöse Hymnen, welche dem oben genannten Orpheus zugeschrieben werden. Die Päane und Prosodien der Sänger bei den heiligen Spielen erschallten ursprünglich ebenfalls nur den Göttern zu Ehren. Gemeinsame Unternehmungen aber, wie der Argonautenzug nach Colchis, und mehr noch die Verbindung aller Völker Griechenlands gegen Troja (1200 v. Chr.) forderten nun auch zur Verherrlichung solcher kühnen Heldenthaten auf. Etwa hundert Jahre nach dem trojanischen Kriege sehen wir ganze Stämme aus dem damals durch innere Unruhen aufgeregten Griechenland nach den Inseln und der westlichen Küste Kleinasiens auswandern, und diese Gegenden völlig zu hellenischen Niederlassungen umwandeln.

Der Verkehr mit den gebildeteren asiatischen Völkern beschleunigte die Cultur dieser Auswanderer und die heroischen Thaten des trojanischen Krieges, sowie die wunderbaren Abenteuer der in das Vaterland zurückkehrenden Helden erweckten den Geist der Poesie in ihnen. Wandernde Barden sammelten die mannigfaltigen Erzählungen von jenen Begebenheiten, um sie sodann dem Volke im Zusammenhange mitzutheilen. Die ihre Vorträge jederzeit begleitende Musik verstärkte den Eindruck der Worte, gab denselben einen bestimmten Fall und Rhythmus und gestaltete sie endlich zu Versen von regelmässiger Form. Der lebendige Vortrag dieser Barden geleitet durch die Töne der von ihnen gerührten Saiten, erhob sich zum Gesange, jene aneinander gereihten Sagen aber zu Rhapsodien, aus welchen später das grosse Nationalepos der Griechen gebildet wurde.

Joner aus Attica hatten schon seit dem 11. Jahrhundert v. Chr. das Küstenland von Lydien und seine benachbarten Inseln besetzt und ihm den Namen Jonia gegeben, und hier war es, wo um 900 v. Chr. der gefeiertste jener Rhapsoden, *Homerus*, seine in dem kunstreichen Maasse des Hexameters sich bewegenden epischen Gesänge erschallen liess und durch Lehre und Beispiel das Haupt der vielgerühmten ionischen Sängerschule wurde. Mit grosser Ehrfurcht erwähnt Homer der älteren Barden *Thamyris Demodocus und Phemius*. Sie begleiteten ihre Vorträge mit dem aus Aegypten überkommenen Saiteninstrumente Phorminx, mit der Cithara oder Chelys, und rührten ihre Zuhörer oft bis zu Thränen. Der göttliche Sänger fehlte bei keiner feierlichen Gelegenheit, er sass auf silberbeschlagenem Sessel im Festsaale an einer Säule, vor ihm der Becher voll duftenden Weines und sang die Thaten der Götter und den Ruhm der Helden und die neueste Weise erhielt stets den lebhaftesten Beifall, denn

„Jenen Gesang ja ehret das lauteste Lob der
Menschen
Welcher den Hörenden rings der Neueste
immer ertönet."

Odyssee I, 352 — 353.

Thamyris soll ein Schüler des früher erwähnten Linus gewesen sein. Er war einer der ersten Sieger in den pythischen Spielen und begleitete die Töne seiner seelenvollen Stimme mit der Cithara. Einst wagte er es sogar sich mit den Musen in einen Wettstreit einzulassen,

wurde aber von diesen besiegt und seiner Vermessenheit wegen mit Blindheit bestraft.

Homer wurde, der meisten Wahrscheinlichkeit nach, auf der Insel Chios geboren, über sein ganzes Leben und Wirken aber herrscht eine völlige Dunkelheit. Seine Werke jedoch sind der treue Abglanz der Sitten, Gebräuche und Denkart jener Zeit; sein Ton ist stets edel, würdevoll und leidenschaftslos. Bei den Griechen stieg die Verehrung für ihn so hoch, dass man seine Worte für unfehlbar hielt, ihm selbst aber Bildsäulen errichtete und Tempel weihte. Die durch ihn gebildeten und in seinem Geiste weiter singenden Homeriden ergänzten und erweiterten seine Rhapsodien in der von ihm gebrauchten Form und pflanzten sie durch Jahrhunderte von Mund zu Mund fort. Solon soll (590 v. Chr.) zuerst die homerischen Gesänge nach Griechenland verpflanzt haben, indem er sie bei den der Athene geweihten Volksfesten von mehreren sich abwechselnden Rhapsoden vortragen liess. Nachher liess Pisistratus die verschiedenen Rhapsodien ordnen und aufzeichnen; den spätern alexandrinischen Kritikern (um 170 v. Chr.) aber verdanken wir die schriftliche Aufbewahrung der unter dem Namen der Ilias und der Odyssee noch vorhandenen acht und vierzig homerischen Gesänge.

Zu den Zeiten Homers war der überall hochgeachtete und willkommen geheissene „Aoidos“ stets Dichter und Sänger zugleich und begleitete seine Vorträge mit der Phorminx oder Cithara, gewisse Saiteninstrumente, deren allgemeiner Name Lyra oder Chelys gewesen zu sein scheint. Diese Selbstbegleitung war eine so unerlässliche Bedingung, dass *Hesiodus*, das berühmte Haupt einer um oder vor Homers Zeit in Böotien blühenden Sängerschule, bei den pythischen Spielen zurückgewiesen wurde, weil er nicht im Stande war, seine Poesien mit der Lyra zu begleiten. Wie früher die Priester allein, so waren jetzt die Sänger im Besitze von Kenntnissen, welche anregend und fördernd auf die Veredlung des sittlichen Zustandes der Griechen einzuwirken vermochten. Sie zogen von Land zu Land, sammelten Erfahrungen, theilten ihr Wissen mit und machten höhere Geistesbildung nun auch zum Gemeingute des Volkes. Bei allen öffentlichen und Familienfesten ertönten die Lieder der Barden, singende Tänzer führten Reigen zu den Tönen von Lyren oder Flöten aus, und auch die in kurzen Sprüchen bestehenden Staatsgesetze, sogar die blutigen des Dracon (624 v. Chr.) zu Athen, wurden dem Volke singend mitgetheilt, daher „Nomoi“ Gesetze und Lieder zugleich bedeutet.

Zu den ältesten musikalischen Instrumenten eines jeden Volkes gehören stets die nur rhythmischen Lärmwerkzeuge; so bei den Griechen die Pauken (Tympanon), die hölzernen und ehernen Klappern (Krotalon und Sistron) und die metallenen Becken (Kymbalon). Es erscheinen sodann die aus Knochen oder Rohr gebildeten Pfeifen und die aus hartem Holze verfertigten Flöten, welche bei den Griechen später mit Mundstücken versehen wurden um den Ton voller oder auch durchdringender zu machen. Homer erwähnt ausser den schon oben genannten Saiteninstrumenten noch der einfachen Flöte (Monaulos oder Aulos) und der gewöhnlich aus sieben Röhren von verschiedener Länge bestehenden Syrinx, doch stets nur zur Begleitung des Gesanges und Tanzes. Die Stimmen der Herolde aber, wie die weltberühmte des Stentor vor Troja, vertraten die Stelle der erst später von den Griechen gebrauchten ehernen Trompeten und Hörner (Salpinx).

Das Saiteninstrument der ältesten griechischen Sänger, dessen Erfindung dem Hermes oder auch dem Apollo zugeschrieben wurde, war mit vier freistehenden Darmsaiten bezogen. Dieses ursprüngliche „Tetrachord“ stand von den frühesten Zeiten an in solcher Achtung, dass allen Musiksystemen der Griechen stets der Umfang seiner Saiten (eine Quarte) zu Grunde gelegt wurde. Die Töne der drei ältesten von den Griechen gebrauchten Modi, durch deren vom Sänger getroffene Wahl auch zugleich der ganze Charakter des von der Musik begleiteten Gedichtes, sein Rhythmus und seine ganze Haltung bestimmt war, scheinen folgende Verhältnisse gehabt zu haben:

Lydisch:	Phrygisch:	Dorisch
C d e F.	*D e f G.*	*E f g A.*
1 1 ½	1 ½ 1	½ 1 1

Die Schriftsteller, welche uns über die Beschaffenheit dieser ältesten Tetrachorde und deren spätere Erweiterung Nachricht gegeben haben, stimmen in der Angabe der mittleren Töne nicht überein. Ebenso ist auch die absolute Höhe eines bestimmten Tones des griechichen Musiksystemes von keinem derselben festgestellt worden. Daher kommt es, dass die Benennungen dieser Tetrachorde schon bei den Alten öfters mit einander vertauscht wurden und dass neuere Schriftsteller die Tonhöhe derselben nur nach Gutdünken durch unsere Noten zu bezeichnen vermochten.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Franz Brendel. Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft. Leipzig 1854. Verlag von Bruno Hinze.

Wir haben es hier mit einem Werke zu thun, das nicht allein dem Musiker — wie dem Künstler über-

haupt — reichen Stoff zum Nachdenken gibt, sondern auch allen denen, die von den Einflüssen der Kunstströmungen neuester Zeit nicht unberührt geblieben sind, die lebhafteste Anregung gewährt. Schliesst sich das Buch seinem Wesen nach unmittelbar an des Verfassers grösseres Werk über die Geschichte der Tonkunst an und ist es somit als eine Ergänzung jenes zu betrachten, so ist sein zunächst liegender Zweck, eine Erläuterung und Sichtung, ein Zugänglichermachen der von Richard Wagner etwas schroff — zum Theil vielleicht selbst verletzend — hingestellten Theorien zu versuchen. — Die zu einer gründlichen Reform erforderliche persönliche Energie hat stets — wir finden das bei allen wirklichen Reformatoren — die Schattenseite, dass durch sie destructives Element mehr oder weniger in das Werk übertragen wird, dass sich die Subjectivität des Vorkämpfers oft stark geltend macht. Hierdurch aber kommt es, dass weniger tief Blickende den berechtigten innern Kern vor der oft rauhen Schale nicht sehen und ihn mit dieser wegwerfen, dass aber den principiellen Gegnern Angriffspunkte gewährt werden, welche diese mit Freuden erfassen und als Waffen gegen die ihnen nicht passende Lehre benutzen. Dergleichen Rauheiten und Ecken — die unausbleiblichen Folgen einer höchstnatürlichen Missstimmung und Unzufriedenheit des Reformators selbst mit den betreffenden Zuständen — zu beseitigen, das „über die Schnur hauen" eines feuerigen Geistes zu berichtigen und das Verständniss von dem, was dieser wirklich will, zu ermitteln und anzubahnen, das ist stets die Sache des ruhigeren, fester blickenden Parteimannes gewesen, der zu all und jeder Zeit, so weit als wir in der Geschichte zurückblicken können, solchen hervorragenden Menschen zur Seite gestanden, welche den Anstoss zu einem gewaltigen Umschwung gegeben haben. — Brendel — bekanntlich einer der geistvollsten Kämpfer für die R. Wagner'sche Richtung — ist der Erste, der es in vorliegendem Werke mit wirklichem Erfolge unternommen hat, des Dichter und Componisten Kunsttheorien nach den höheren Gesetzen der Aesthetik zu ordnen, den Anhängern R. Wagners eine Richtschnur zu geben und eine Verständigung mit den einer solchen überhaupt würdigen Gegnern zu ermöglichen. Es versteht sich von selbst, dass die vollständige Lösung einer solchen Aufgabe weit über die Macht des Einzelnen hinausgeht, dass jetzt, — wo wir noch am allerersten Anfange der Bewegung stehen — davon noch gar nicht einmal die Rede sein darf. Brendel sagt das selbst mehr als einmal in seinem Buche, mit dem er eben nicht mehr als eine Anregung zu weiteren Debatten gegeben haben will. Dennoch thut er schon einen gewaltigen Schritt dem Ziele näher und gibt über Vieles, das bei Wagner selbst noch etwas unklar, erschöpfend Aufschluss, erledigt die meisten der wichtigsten Fragen so genügend, dass man nach der Lectüre seines Werkes schon um ein bedeutendes klarer sehen kann und muss.

Die Nothwendigkeit des neuesten von der Tonkunst ausgegangenen Umschwunges auf dem Gebiete der Kunst im Allgemeinen begründet der Verfasser in den ersten beiden Abschnitten seines Buches, indem er im ersten derselben einen kurzen historischen Ueberblick über die Epoche unserer klassischen Poesie und Kunst und den allmäligen Verfall derselben gibt. Der zweite Abschnitt beleuchtet in äusserst hellem Lichte, mit grosser Schärfe und nur zu sehr wahrheitsgetreuer Schilderung die musikalischen Zustände der Gegenwart. Er spricht hier von der Tonkunst und den Tonkünstlern, wie sie jetzt sind, vom Musikalienhandel, von den Conservatorien, Concerten, Singacademien, Männergesangvereinen, vom Theater, von der gegenwärtigen Stellung der Tonkunst in der Gesellschaft, zum Staate und zur Intelligenz und gibt am Schlusse des zweiten Abschnitts eine musikalische Topographie Deutschlands. Letztere, obwohl für den unmittelbaren Zweck des Werkes genügend, hätte ich dennoch etwas ausführlicher gewünscht. — Nach Darlegung der innern und äussern Verhältnisse und Zustände der Kunst und vorzugsweise der Musik (in Deutschland als dem auf diesem Geistesgebiete massgebenden Lande) kommt der Verfasser im dritten Abschnitt auf die „Zukunftsbestrebungen der Gegenwart" und weist nach, welche tiefe historische Begründung die neuen Ideen haben, wie viele Zeichen von dem Bedürfnisse des Umschwungs sich schon seit längerer Zeit vereinzelt geltend machten und was Alles erst geschehen musste, ehe R. Wagner mit einer „Verwirklichung des Neuen auf dem Gebiete der Kunst" beginnen konnte. Die Betrachtung dieser Verwirklichung findet im vierten Abschnitte Raum, während im fünften die Schriften und Kunstwerke Wagners einer ebenso gerechten als scharfen Kritik unterworfen werden. Dieser fünfte Abschnitt ist jedenfalls der wichtigste und bedeutsamste des ganzen Buches. Der Verfasser spricht mit dieser Kritik aus, dass er im Princip ganz mit Wagner übereinstimmt, nicht immer jedoch mit dem Wege, auf dem dieser gewaltige Geist zum Ziele zu gelangen strebt; namentlich aber ist es Wagner's überwiegende Bevorzugung des Hellenenthums auf Kosten des Christenthums, ferner das von ihm geforderte gänzliche Aufgehen der einzelnen Künste in das allgemeine Kunstwerk (gleichlautend mit einer Vernichtung der Sonderkunst), dem Brendel entschieden entgegentritt. Uebrigens ist, — wie unser

Verfasser es nachweist — das alles bei Wagner nicht so ernst und streng gemeint, als es auf den ersten Anblick erscheinen dürfte — die spätern Schriften des Dichters und Componisten beweisen das zur Genüge. In ihnen sind dieselben Principien festgehalten, wie in „Kunst und Revolution“ und im „Kunstwerk der Zukunft“ aber der Schriftsteller ist selbst ruhiger geworden und schüttet daher in „Oper und Drama“ und in dem „Vorwort zu den drei Operndichtungen“ weniger das Kind mit dem Bade aus. „Kunst und Revolution“ vor Allem ist nicht sowohl als kritische Schrift, denn als stürmischer poetischer Ausbruch des Vulkans zu betrachten, der zwar zerstört, aber auch den üppig fruchtbaren Boden gewährt, auf dem herrliche ideale Gestaltungen Wurzel schlagen können. Ganz richtig bemerkt Brendel, dass man Wagners Schriften in der umgekehrten historischen Reihenfolge lesen, also bei den „zwei Briefen“ anfangen und bei „Kunst und Revolution“ aufhören müsste — noch erspriesslicher für das Verständniss dieses Genius würde aber nach des Verfassers und auch nach meiner Ansicht sein, sich vor Allem mit den Kunstwerken Wagners („Fliegender Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“) vertraut zu machen und dann erst zu den Schriften in obengenannter Aufeinanderfolge überzugehen; denn Wagner selbst hat sich als ächte und grosse Künstlernatur an den eigenen Kunstwerken zu der Höhe seines Standpunktes heraufgearbeitet. Ein heilloser Irrthum, ein gänzliches Verkennen der Sache ist es deshalb, in Wagners Opern schon eine Verwirklichung des Kunstwerks der Zukunft zu suchen. Als Wagner seinen „Lohengrin“, sein höchststehendes Werk schrieb, war ihm selbst die Idee des Kunstwerks der Zukunft in ihrer ganzen Klarheit noch nicht zum Durchbruch gekommen, obwohl er auch hier schon von dem in ihm noch Schlummernden mehr oder weniger instinctiv geleitet ward. Die Verwirklichung dessen was Wagner das Kunstwerk der Zukunft nennt, verlangt Voraussetzungen in religiöser, staatlicher, gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht, wie sie jetzt nicht gegeben sind und auch noch nicht gegeben werden können — wenn also auch Wagner die geistige Kraft und das künstlerische Vermögen für das Kunstwerk der Zukunft hat, so fehlt ihm als Zeitgenossen doch der Raum und die Luft, in denen seine ideale Schöpfung allein gedeihen kann.

Im sechsten und letzten Abschnitt betrachtet Brendel „die Stellung der Tonkunst zu dem bezeichneten Umschwung und die nächsten Aufgaben derselben für die Gegenwart.“ Weit entfernt davon, in dieser Beziehung Gesetze geben zu wollen, deutet der Verfasser nur an, was zunächst zu thun sein dürfte für die einstige Vollendung und vollkommene Durchführung der Reform auf dem Gebiete der Kunst. Eine von allen Factoren ausgehende gemeinsame Anbahnung des Werkes ist das Erste und für unsere Zeit Wichtigste. Brendel setzt zuerst auseinander, was in Zukunft die Aufgabe der schaffenden Kunst sein möchte und bezeichnet auch den thätigen Antheil den die bereits erwähnten Factoren der Tonkunst zu nehmen haben, wie die Conservatorien — denen es vor Allem darauf ankommen muss, den Geist der Kunst auf dem Wege des Fortschritts zu conserviren, nicht aber conservativ in der weniger löblichen Bedeutung des Wortes zu sein, z. B. einseitig nur e i n e wenn auch immerhin herrliche Kunstrichtung zu vertreten und zu pflegen — ferner die Concert-Institute, das Theater, der Musikalienhandel und endlich und hauptsächlich der Staat, der immer noch nicht vollständig begriffen zu haben scheint, welch ein mächtiges Element in seinem Organismus die Kunst ist.

In einer kurzen Schlussbemerkung kommt der Verfasser noch einmal auf den Zweck seines Buches zurück und verwahrt sich wiederholt dagegen, als habe er den Gegenstand zum vollständigen Abschluss bringen wollen. „Möge es mir gelungen sein“ schliesst Brendel seine Schrift, „unter den uns näher Stehenden eine tiefer gehende Einigung in Anregung gebracht, mit denen aber, die bisher noch nicht gewonnen waren, so weit überhaupt eine Verständigung mit ihnen möglich ist, eine solche eingeleitet zu haben.“ Der erste Wunsch des Verfassers scheint sich erfüllt zu haben, und auch ich schliesse mich dem zweiten im Interesse der Sache selbst aus vollem Herzen an und empfehle das interessante, geist- und schwungvoll geschriebene Buch nicht allein den Freunden und Verehrern R. Wagners, sondern auch denen von dessen Gegnern, die sich selbst bewusste und gesinnungstüchtige Künstler sind, zu tiefer gehender vorurtheilsfreier Prüfung.

Ferdinand Gleich.

Charles Evers. Sonate pour le Pianoforte et Violon. Op. 65. Leipzig, Fr. Kistner. 1 Thlr. 15 Ngr.

Unser Tonkünstler ist hier in einer ziemlich derb robusten Weise zu Werk gegangen und darf auch im Ganzen die Sonate als ein glückliches Ergebniss eines solchen Verfahrens anzuführen sein, soweit es Form, Durchführung, Abrundung und, das am rechten Orte, an passender Stelle sich Befinden der Hauptideen betrifft.

Einem Op. 65 (also keinem Erstlingswerk) gegenüber, möge man übrigens, ein mir unwillkürlich entschlüpfendes „a b e r“ nicht übel deuten, oder es gar zu verwegen finden, wenn sich dasselbe als Aeusserung des Missbehagens, auf die Erfindung der Motive selbst bezieht.

Unmöglich könnten wir uns wohl z. B. zufrieden gestellt erklären, hinterliesse das Anhören dieser mit einem gewissen fröhlichen Gleichmuth zu Ende geführten Composition keinen andern Eindruck, als den — wofür das Prädikat „göttlich amüsirt" als passendster Ausdruck so gemeiniglich angewandt wird.

Fehlt es den Gedanken auch nicht an Schwung — (vielleicht heben sie sich manchmal etwas zu luftig auf ihren Zehen) — so ist doch von wahrer Gefühlstiefe oder höherer musikalischer Bedeutung nur wenig vorhanden. Eine Ausnahme macht das Hauptmotiv im ersten Satz, vor dem wir gern den Hut abziehen möchten, als einer alten respectablen Bekanntschaft aus einer gewissen D-dur-Sinfonie von Mozart. Leider fehlt hier dieselbe geschickte lebensreiche Behandlung und fühlen wir uns auch wohl nicht versucht, irgend derartiges in schon oft gehörten Passagenwendungen, wahrnehmen zu wollen.

Gerne erkennen wir manches Schöne an, obgleich wir nicht unterlassen konnten, einer sonst tüchtigen Schöpfungskraft, in obiger Rüge einen leisen Wink zu geben, behutsamer bei Wahl und Anlage der Motive zu verfahren, um dadurch vor allem seiner achtungswerthen Bemühung zu entsprechen und sein eigenes Talent zu ehren.

J. M. Beltjens. Drei Gesänge mit Clavierbegleitung. Op. 65. Rotterdam, W. C. de Vletter. 25 Ngr. Nr. 1 *Herzens-Kummer*, Gedicht von Schiller. — Nr. 2 *Das Kind an der Mutter Grab*, Gedicht von A. Berg. — Nr. 3 *Der Segen*, Gedicht von Stolberg.

Dass der Zufall mir hier wiederum ein Op. 65 vorführt, ist mir ganz recht, da die Lieder durch ihr blassröthliches Dasein (Umschlag) in ihrer Gewöhnlichkeit, die in sich nur die Thätigkeit des Verduftens schon von Anbeginn trugen, auch nicht die mindeste Gelegenheit zu sonst einer Bemerkung bieten würden, hätte der bekannte Text „An der Quelle sass der Knabe" nicht die Eigenschaft eines Jeden Muthwillen zu irgend einer Floskel zu kitzeln. Der Blumen „windende" und desperat „vergeudende" arme Junge hat nun schon so manchem Tonmaler sitzen müssen, dass man ihn endlich wohl mal in Ruhe lassen könnte, damit es nicht zuletzt heisst:

Und so sass er eine Leiche
Eines Morgens da, etc.

Rob. Volkmann. 3 Gedichte in Musik gesetzt für Sopran oder Tenor und mit Begleitung des Claviers. Op. 13. Leipzig, Fr. Kistner. 15 Ngr.

Lieder, die in ihrer eleganten gefälligen Form sowohl anmuthig, als auch nachhaltig auf's Gemüth wirken und durch ihre reiche so wie geschmackvolle harmonische Behandlung jede musikempfängliche Seele auf längere Dauer zu fesseln im Stande sind. Wir wüssten kaum irgend einem unter ihnen den Vorzug zu geben, gestehen allen dreien vielmehr gleiche Schönheit zu.

Ferd. Gumbert. Drei Lieder für eine Sopran oder Tenorstimme. Op. 64. Breslau, Leuckart. 15 Ngr.

Nr. 1 *Er liebt mich nicht — er liebt mich.* — Mit dieser letztern Bejahung schliesst das erste in plötzlichem Uebergang nach Dur, welches recht heiter überrascht. Ebenso wie dieses mögen wir Nr. 2 *Nur noch einmal möcht ich dir noch sagen*, so wie Nr. 3 *Liebchen weine nicht*, gerne von der Kathegorie der gewöhnlichen Liebequalmenden Consorten ausschliessen. Nur das letzte hat so etwas vom Leierkasten an sich, und geht deshalb eben so sehr den verkehrten Weg, wie die verdienstvollsten Melodien, wenn dieselben unglücklicherweise rückwärts auf die Walz- und Drehmaschine der alltäglichsten Gewöhnlichkeit gerathen.

Wollen wir übrigens wie sonst, auch hier nicht verkennen, dass die Gumbert'schen Lieder wohl verdienen, in der Gunst des Publikums zu stehen, wenigstens zum grössten Theil und dieses namentlich wegen ihrer Sangbarkeit. *15.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Unser Männergesang-Verein gab am 1. Juli in Neuwied ein Concert zum Besten des im Bau begriffenen Krankenhauses und bewährte dort seinen glänzenden Ruf abermals auf das beste. Die edle Uneigennützigkeit, mit welcher sich die Mitglieder (etwa 70) nicht wollten nehmen lassen, die Kosten der Reise aus eigenen Mitteln zu bestreiten, gewährte somit dem wohlthätigen Zwecke eine um so reichere Einnahme. Die Sänger hatten sich der freundlichsten Aufnahme des fürstlichen Paares zu erfreuen. Nach dem Concerte war im Nassauer Hof ein Festessen veranstaltet, bei welchem sich der ächte kölnische Humor in unvergleichlicher Weise zeigte.

Paris. Im Conservatorium fand vor einigen Tagen eine Aufführung der Armide von Gluck Statt und man muss gestehen, dass dieselbe ein sehr erfreuliches Zeugniss für die Anstalt gab. Alle Partien wurden mit grossem Eifer gesungen und liessen auch in Bezug auf Spiel so wenig zu wünschen übrig, dass allen Solisten eine brillante Zukunft zu versprechen ist. Die Chöre in ihrer zahlreichen Besetzung, machten eine ganz ausserordentliche Wirkung; das Orchester unter Leitung des Herrn Pasdeloup leistete ebenfalls vorzügliches und hat somit einen wesentlichen Antheil an dem Gelingen des Ganzen. — Die sizilianische Vesper von Verdi wurde in der letzten Woche drei Mal gegeben; Sr. Maj. der Kaiser wohnte einer dieser Vorstellungen bei. Das Lyrische Theater ist geschlossen und wird erst am 1. September wieder geöffnet. — Rossini wohnte einem kleinen Concerte bei, welches

man in seiner Wohnung improvisirt hatte. — Der Direktor des Wiener Conservatoriums Herr Hellmersberger, welcher seit einigen Tagen hier anwesend ist, um in der Jury zur Beurtheilung der musikalischen Instrumente in der Industrie-Ausstellung eine Stelle einzunehmen, wurde vom Prinzen Napoleon zum Präsidenten in seiner Section ernannt; eine Ehre, wie sie hier einem Deutschen nur sehr selten erzeigt wird.

London. Letzten Mittwoch fand im Hanover-Square Rooms das in künstlicher Beziehung bedeutendste Concert der ganzen Saison Statt. Im ersten Theil hörten wir die schöne F-dur-Messe von Molique, ein Werk, reich an Schönheiten, welches auf das erfreulichste für die hohe Begabung seines Schöpfers spricht. — Herr Rea spielte drei Orgel-Sonaten von Mendelssohn mit grosser Meisterschaft. — Den zweiten Theil bildete Rossini's Stabat Mater, welches vorzüglich aufgeführt, den grössten Eindruck auf die zahlreichen Zuhörer machte. — Richard Wagner ist am 26 Juni von hier nach dem Continent gereist, nachdem er Abends vorher das letzte Philharmonische Concert dirigirt; derselbe ist mit der Aufnahme, welche er in der Hauptstadt Englands gefunden, nicht zufrieden. — Die hiesigen Zeitungen sind in jüngster Zeit eifrig damit beschäftigt, die Verdienste des „Erfinders der Zukunfts-Musik" zu besprechen und es würde zu viel verlangt sein, die mitunter gar zu naiven Behauptungen zu widerlegen Die Musical World sagt von Wagner, dass er durchaus kein Musiker, sondern ein ganz gewöhnlicher Theoretiker sei, welcher auf die unglückliche Idee gekommen, alles was Melodie heisst, zu verdammen. — — Jenny Ney ist jetzt ein wahrer Liebling des Publikums geworden und man bedauert ausserordentlich, dass dieselbe schon nach Dresden reisen musste — Meyerbeer wohnte vor einigen Tagen der Aufführung des Don Pasquale von Donizetti bei. Man erweist Demselben die grösste Aufmerksamkeit; bei seinem Erscheinen in dem letzten Concerte der Musical Union erhoben sich alle Anwesende von ihren Sitzen und brachten ihm ein enthusiastisches Hoch aus. — Der in Italien so beliebte Lieder-Componist Gordigiani ist von Paris kommend, hier eingetroffen und beabsichtigt eine Musikalische Matinée zu geben Herr Louis Ries aus Berlin gab eine Musikalische Soirée, in welcher er sich als vorzüglicher Geiger erwies. Unter den Mitwirkenden befanden sich noch die Herren Pauer, Ernst und Deichmann. Zur Aufführung kamen Mendelssohn's Trio in C-moll, Quartett in E-dur von Ferd Ries, ein Adagio in E-dur von Spohr für 2 Violinen und einige Lieder.

Rundschau.

In England zahlt man noch recht hohe Preise für gute Musikstücke, trotzdem dass solche gegen früher bedeutend herabgesetzt wurden Ein Londoner Musikalienhändler zeigt folgende „billige" Werke zu den beigesetzten Preisen an: Beethovens Pianoforte Werke, 6 Bände, 40 Thlr. — Mozarts Pianoforte Werke 17 Bände, 33⅓ Thlr. — Webers Pianoforte Werke 3 Bände, 20 Thlr. etc.

Meyerbeers Prophet findet in Mailand einen so ungewöhnlichen Beifall, dass der Schluss des Theaters um zwei Monate verschoben werden musste.

Die Breslauer Singakademie feierte am 16. Juni ihr 30jähriges Bestehen durch eine Aufführung im Musiksaale der Universität. Herr Musikdirector Dr. Mosevius hatte zwei Cantaten von J. S. Bach und ein Te Deum von Händel hierzu ausgewählt.

In Stralsund fand zur Geburtstagsfeier Robert Schumanns ein Concert Statt, in welchem nur Compositionen dieses Meisters zu Gehör gebracht wurden.

Aus Copenhagen wird den Signalen die betrübende Nachricht mitgetheilt, dass N. W. Gade seine liebenswürdige junge Frau nach der vor Kurzem erfolgten Geburt eines Zwillingspaares am 15. Juni durch den Tod verloren hat.

Der Pianist Alfred Jaell macht eine Reise durch die Schweiz und beabsichtigt, sich von da nach Italien zu begeben.

In Stockholm wurde Meyerbeer's „Robert der Teufel" vor Kurzem zum 100. Mal aufgeführt.

Rossini's Wilhelm Tell, von den Italienern unter dem Namen „Karl der Kühne" aufgeführt, erweckt in Warschau einen ausserordentlichen Enthusiasmus.

Die Akademie der Musik in Florenz ist mit den Vorbereitungen zu einem grossen Musikfeste beschäftigt; auf demselben wirken 500 Musiker mit und Meyerbeer's Ouvertüre zum Nordstern eröffnet dasselbe.

Fräulein Louise Meyer von Prag macht in Strassburg grosses Aufsehen; die dortige deutsche Oper beabsichtigt auch in Paris eine Reihe von Vorstellungen zu geben.

Der Oberst Hardy, welcher vor Sebastopol den Heldentod gefunden, war ein tüchtiger Musiker; seine Oper „Die Ehrendamen der Königin" wurde im December vorigen Jahres in Algier mit grossem Beifall aufgeführt.

In New-York fand vorige Woche ein grosses Sängerfest der deutschen Vereine Statt; etwa 1000 Mitwirkende hatten sich gemeldet

Der berühmte Tenorist Tamberlick wird nächsten Monat nach Amerika reisen, um zunächst in New-York zu singen. Jullien hat dort eine neue italienische Oper gegründet.

Eine amerikanische Musikzeitung berichtet, dass die Pianoforte-Fabrik von Erard in Paris jährlich über 1000 Instrumente nach Amerika verkauft.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 28. **Cöln, den 14. Juli 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Beitrag zur Geschichte des Mozartvereins.

In der Geschichte des Mozartvereins wird es eine auffallende Erscheinung bleiben, *dass die Redaktion einer Zeitschrift für Musik sich geweigert hat, den bekannten Sattler'schen Aufruf an sämmtliche Tonkünstler u. s. w. in ihre Spalten aufzunehmen.*

An und für sich und wenn man es namentlich nur aus dem Gesichtspunkte der möglichst weiten Verbreitung des Instituts auffassen dürfte, würde diesem Manöver kein Gewicht beizulegen sein, besonders da die übrigen Organe den beabsichtigten Zweck vollkommen erreichen lassen. Allein der *Grund der Weigerung* scheint tiefer zu liegen und schon des eventuellen *Präjudizes* halber verdient dies volle Beachtung.

Diese in sich abgeschlossene Thatsache nach allen Seiten hin zu würdigen, ist der Vorwurf des gegenwärtigen Aufsatzes und dass ich dazu legitimirt bin, darüber kann nach dem am Schlusse dieses in der Note X Mitgetheilten kein Bedenken obwalten. Denn soll ich meine Mission erfüllen, soll ich in Gotha mit ruhigem Gewissen und Sicherheit vor die Versammlung treten, dann muss ich ja vor Allem das *Bekenntniss ablegen können: „Hier habt ihr das Kindlein, das ich bisher sorglich gepflegt und vor jedem Unfall bewahrt habe."* Eben deshalb ist es recht eigentlich *meine* Sache, *jede Unbill*, die dem noch im Keime ruhenden Vereine widerfährt, *kräftig abzuwehren*, und ich hoffe zu Gott, dass ich eben so wie eine Mutter die schwere Geburt die trüben Stunden des Kampfes glücklich überstehen und mit einem lebensfähigen Kinde vor die Versammlung zu treten im Stande sein werde.

Auf alle Fälle konnte der sonst umsichtige und gelehrte Redakteur der in Rede stehenden Zeitschrift dem Mozartvereine keinen bessern Dienst als die gezeigte Opposition erweisen. Denn ist auch bereits in verschiedenen Theilen Deutschlands, namentlich am Rhein und in Süddeutschland das Interesse am Verein erregt, theilweise sogar Begeisterung dafür zu Tage getreten, so wird doch gerade der jetzt bevorstehende *geistige Kampf* wesentlich dazu beitragen, die Theilnahme um ein bedeutendes zu steigern. Um so freudiger und muthiger werfe ich daher *Ihnen, Herr Redakteur, den Fehdehandschuh mit der Erwartung hin, dass Sie ihn aufnehmen und mit mir zu Ehren Mozarts eine Lanze brechen werden.* Wie beim Duell sind Sonne und Wind zwischen uns gleich getheilt; gleiche Waffen stehen uns zu Gebote; lassen Sie uns ihre Schärfe erproben! Es ist nicht das erste Mal, dass ich, wenn auch auf andern Gebieten einen literarischen Strauss anknüpfe; die Kritik ist mein eigentliches Element und mein Wahlspruch „durch Kampf zum Licht" ist das Panier, das ich überall entfalte, wo ich in die Lage komme einen Kampf zu beginnen. Vorläufig können Sie Sich wenigstens darüber beruhigen, dass Sie keine Veranlassung haben sollen, Sich meiner zu schämen, dass Sie vielmehr einen ebenbürtigen Gegner finden werden. Doch zur Sache.

Wo, wie hier, nur die einfache Thatsache der *Nichtaufnahme des Aufrufs etc.* vorliegt, wo gewissermassen nur ein *passiver Widerstand* gegen den Verein zu Tage tritt, da ist es eine schwierige Aufgabe, das *Centrum* zu finden, auf welches *der Angriff* gerichtet werden muss. Vielleicht ist es mir dennoch möglich und an mir soll es wenigstens nicht liegen, wenn es nicht so gelingt, wie ich es *bestimmt fixirten Thatsachen* gegenüber wohl wünschen möchte.

Vor mir liegt ein unbekanntes Terrain, auf dem nur hin und wieder *Vermuthungen* auftauchen, die indess mit einander combinirt, Licht und Schatten über das

sterile Land spielen lassen. Nur das *eine* Faktum ist über allen Zweifel erhaben, dass die Aufnahme des bekannten Aufrufs von der Redaktion entschieden verweigert worden.

Dass diese Weigerung in *rein persönlichen Verhältnissen* des Herrn Redakteurs zu dem Herrn Sattler ihre Quelle finde, ist nach den eingezogenen Erkundigungen *nicht* anzunehmen. Beide Herren stehen zu einander in den *freundschaftlichsten Beziehungen* und wechselseitige Besuche sind mehrfach ausgetauscht. Ausserdem ist Herr Sattler seit *10 Jahren und auch noch jetzt ein treuer und redlicher Mitarbeiter der Zeitschrift*, welche kürzlich seinen im *Interesse der Kunst* entworfenen Aufruf ohne Weiteres von der Hand gewiesen hat. *Nothwendig* muss daher ein *anderes Motiv* zum Grunde liegen und trügt nicht Alles, so lässt sich dasselbe in folgender Betrachtung fixiren.

Sehr nahe liegt nämlich der Gedanke, dass die Redaktion von *der Voraussetzung* ausgeht, als sollte *durch den projektirten Verein Bahn gebrochen* werden, das *alte Klassische auf Kosten der sogenannten neuen Richtung auszubeuten.* Adminikulirend tritt *der Umstand* hinzu, dass die in Rede stehende Zeitschrift *wesentlich* der *neuen Richtung* huldigt und folgeweise ihr Interesse Alles, was nur entfernt dieser Tendenz zuwider zu laufen scheint, zu unterdrücken, ziemlich klar am Tage liegt. Allein *zur Zeit* ist nach der im Sattler'schen Programme ausgedrückten Tendenz, *aufstrebende Talente zu fördern und nothleidende Künstler, wie deren Familien zu unterstützen*, eine *solche Befürchtung* nicht gerechtfertigt. Aus dem *Namen* „Mozartverein" wird die Redaktion hoffentlich keinen Anlass zu einer solchen Furcht hernehmen. Wäre die projectirte Stiftung bereits bei der Tonkünstlerversammlung zu Leipzig ins Leben getreten, dann würde sie den Namen *„Mendelssohns-Stiftung"* getragen haben, wie unser Sattler in Nro. 52 der neuen Zeitschrift für Musik de A. 1847 vorgeschlagen hatte. Nur der zufällige Umstand, dass im Beginne des nächsten Jahres das Jubiläum Mozarts gefeiert wird, hat die glückliche Idee eingegeben, die Stiftung *Mozart-Verein* zu taufen. Und am Ende ist wohl Niemand würdiger als Mozart, einer solchen Stiftung den Namen zu geben. Sein Genie brach sich zu einer Zeit Bahn, wo die musikalischen Elemente fast nur noch in dem Stadium der Entwickelung begriffen waren. Gleichwohl ist sein *Don Juan unübertrefflich* und schon durch ihn allein würde sich Mozart einen *unsterblichen Namen* errungen haben. Wenn nun seine Melodien, so lange die Welt besteht, ewig jung zu bleiben geeignet und die ernsten Partien des Don Juan bestimmt sind, das endliche Weltgericht zum Bewusstsein zu bringen, dann fühlt wohl jeder das Bedürfniss, dem grossen Meister ein würdiges Opfer zu bringen. In *diesem* Geiste ist der Sattler'sche Aufruf ergangen; das Gefühl des Dankes gegen Mozart hat alle andern Rücksichten in den Hintergrund treten lassen. Darum ist denn auch die Tendenz des Vereins ganz *allgemein* gefasst; *alle* Künstler werden zur Theilnahme aufgefordert und die *Nothwendigkeit der Unterstützung* allein soll das *Kriterium* bilden, um an den Wohlthaten des Vereins Theil nehmen zu können. *Alle* ohne Ausnahme sollen sich daher in *einem Lager* und unter *einer* Fahne sammeln, um ein Denkmal zu errichten, das Zeugniss ablegen soll, *dass Alle die Verdienste des unsterblichen Mozart anerkennen und bereit sind, dies durch die That zu beweisen.* Im Grunde genommen, beruht auch *die Annahme einer alten und neuen Richtung in der Musik mehr in der Fiktion als in der Wirklichkeit.* Sicher tragen die *lebenden wie die todten Meister der Töne an diesem Unterschied und den daran sich mehr oder weniger knüpfenden Anfeindungen keine Schuld.* Denn sie wissen es am besten zu würdigen, dass sie nur dem Schöpfer alles Guten ihr Genie zu danken und keine Ursache haben, einem gleichen Genie, das durch die schöpferische Kraft eine andere Färbung erhalten hat, feindlich gegenüber zu treten. Ohne angebornes Talent wird ja so leicht Niemand ein Heros in der Composition, selbst wenn er die Harmonielehre und den Contrapunkt aus dem Fundamente versteht. *Hummel* steht in dieser Beziehung fast einzig in der Geschichte der Tonkunst als solcher da, der nicht sowohl durch Genie, als vielmehr durch Studium und eisernen Fleiss eine Berühmtheit erlangt hat; *alle Andern* haben mehr oder weniger ihre *göttlichen Melodien von Oben* erhalten. Was wir uns aber *weder geben noch nehmen können*, das kann doch *unmöglich zu einer feindseligen Stimmung gegen einander, am wenigsten aber zu einer Position in zwei feindliche Lager führen!*

Meinem individuellen Gefühle nach — das ich indess Niemanden als *objective Wahrheit* aufdringen will — waltet hier dasselbe Verhältniss ob, das Lessing so schön und würdig in seinem Nathan vorgeführt hat. Ich sehe im Geiste unsern lieben Mozart und höre, wie er Lessings Worte uns ans Herz legt: *Wohlan! es eifre Jeder, seiner unbestochenen, von Vorurtheilen freien Liebe nach! Es strebe von Euch Jeder um die Wette, die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag zu legen! Komme dieser Kraft mit Sanftmuth, mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohlthun, mit innigster Ergebenheit in Gott zu Hülfe!*

Möge es nun dem Herrn Redakteur der fraglichen Musikzeitung gefallen, meine Provokution bald anzunehmen, damit der Mozartverein noch vor der Generalversammlung des Comites und der Tonkünstler die Feuertaufe erhalte.

In dieser Versammlung werden die nachstehenden Statuten zur Debatte kommen; sie näher zu begründen, und namentlich ihre Motive zu suppeditiren, wird dann meine Aufgabe sein. Jedenfalls dient es aber zur wesentlichen Förderung der guten Sache, wenn diese Statuten, welche eben nur in den Grundzügen angedeutet worden und die *auf Geltung keinen Anspruch machen*, vielmehr nur *eine vorläufige Basis abgeben sollen, um in der nächsten Zeit von verschiedenen Seiten einer Kritik unterworfen werden.*

Entwurf zu den Statuten des Mozartverein.

§ 1. Der Mozartverein verfolgt die *Tendenz, aufstrebende musikalische Talente zu fördern und hülfsbedürftige Künstler, wie deren Familien zu unterstützen.*

§ 2. Die Erreichung dieses Zwecks wird in folgender Weise angestrebt. Bei *nothleidenden Künstlern, wie deren Familien* entscheidet lediglich das *Bedürfniss*. Wird die *Nothwendigkeit* der Unterstützung nachgewiesen und gleichzeitig bescheinigt, dass der Bedürftige ohne *eigene Schuld* in diese drückende Lage gerathen, dass mithin in *sittlicher Beziehung* kein Anstand vorhanden, dann wird die den Umständen gemässe Unterstützung gewährt. Will dagegen ein *aufstrebendes Talent* die Hülfe des Vereins in Anspruch nehmen, dann hat dasselbe dem Directorio eine Composition einzureichen. Wird diese Composition als *originell* anerkannt, dann wird die Unterstützung theils durch Ertheilung von *Stipendien auf bestimmte Jahre,* theils durch *Herausgabe der Composition selbst Seitens des Vereins* vermittelt.

§ 3. Die *Fonds* werden *beschafft* durch *regelmässig jährlich wiederkehrende Zuwendungen oder durch ausserordentliche Liebesgaben.* Zu den ersteren gehören:

a) Die Beiträge, zu welchen sich jedes Mitglied verpflichtet. Als Minimum wird ein Beitrag von *jährlich 2 Thlr*. festgesetzt. Durch Zahlung dieses Beitrags erlangt man die Mitgliedschaft und erhält zu seiner Legitimation eine Karte, welche den Zutritt zu den Sitzungen des Mozartvereins möglich macht. Ausserdem erhält jedes Mitglied im ersten Geschäftsjahre des Vereins, welches mit der in Gotha anberaumten Generalversammlung beginnt, das zur Mozartfeier herauszugebende musikalische Album, zu dem sämmtliche bekannte Componisten einen Beitrag liefern. Für die Folge erhält es die auf Kosten des Vereins herauszugebende musikalischen Werke *unentgeltlich*.

b) Die Fonds aus Einnahmen Mozart'scher Opern, welche jährlich an deutschen Hof- und Stadttheatern zum Besten des Mozartvereins aufgeführt werden.

c) Die Einnahmen aus Concerten, welche einzelne Musikvereine und Liedertafeln zu diesem Zwecke veranstalten.

Zu den ausserordentlichen Revenüen gehören:

a) Zuwendungen aus letztwilligen Dispositionen.

b) Freiwillige Liebesgaben, wobei namentlich auch auf eine Tantieme Seitens der Musikalienverleger bei musikalischen Werken, die einen besonders vortheilhaften Verlag gewähren, gerechnet werden dürfte.

c) Einnahmen aus Concerten, welche von Künstlern zum Besten des Vereins gegeben werden.

§ 4. Der *Sitz des Vereins* ist zu *Gotha*. Die *Verwaltung* der Fonds steht unter *Oberaufsicht Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha und hängt es von der Entschliessung des hohen Protectors ab, welcher Behörde die Verwaltung der Fonds übertragen werden.*

§ 5. Das *Direktorium* besteht aus *fünf Mitgliedern: einem Präsidenten, dessen Stellvertreter* und *drei Tonkünstlern*. Die *Wahl* dieser Direktorialmitglieder wird in der *zu Gotha anberaumten Generalversammlung* durch *einfache Majorität ermittelt.* Das *Amt* eines *Direktorialmitgliedes* ist ein *Ehrenamt,* weshalb die entsprechenden Dienste *unentgeltlich* geleistet werden.

§ 6. Jährlich findet wenigstens *ein Mal* eine *Versammlung* des *Direktoriums* unter *Vorsitz Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha oder dessen Delegaten statt.* Die *keinen Aufschub leidenden Geschäfte werden durch schriftliches Votiren* der Direktorialmitglieder abgewickelt. *In allen zweifelhaften Fällen ist das Votum Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha massgebend.*

Dieser Entwurf wird, falls er nicht bis zur Generalversammlung mittelst der *Presse* oder auf *andere Weise* mit Dank anzunehmende *Abänderungen* erleidet, die *Grundlage* bei der *Berathung* bilden und mit der bis dahin entworfenen *Geschäftsordnung* nebst *Motiven* zur Debatte kommen.

Bis dahin werde ich, soweit es meine Berufsarbeiten gestatten, die Musestunden dem zarten Vereine widmen. Der Name „*Mozart*" soll, soweit es mittelst der mir zu Gebote stehenden Presse thunlich ist, ebenso wie der

elektrische Funke Deutschlands Gaue durchfliegen und überall werde ich das Panier *„Mozartverein“* entfalten. Der *Name Mozart* hat einen *guten Klang* und das *Unternehmen* ist zu *edel*, als dass es nicht zu den schönsten Hoffnungen und zu der Annahme berechtigen sollte, dass *Deutschlands Fürsten* und die *deutsche Nation dies Unternehmen* unterstützen werden!

Wernigerode am Harz, den 6. Juli 1855.

Der Rechts-Anwalt **Haushalter**.

X) Auszug aus der Kritik der 25jährigen Jubelfeier der Provinzialliedertafel in Magdeburg am 2. und 3. Juni d. J.: Der Rechtanwalt Haushalter zu Wernigerode, Director der Wernigeroder Liedertafel nahm am Schluss des Mahls die Gelegenheit, an die Stiftung des projectirten Mozart-Vereins zu erinnern. Da dieser Verein einem längst gefühlten Bedürfniss abzuhelfen bestimmt und ein Deutsches Institut zu werden verspricht, so lohnt es wohl der Mühe, den darauf bezüglichen Vortrag in's Auge zu fassen. In den Grundzügen lautet er wie folgt:

„Wenn ich heute, wo ich als Gast volle Ursache habe, passiv zu bleiben, dennoch um's Wort bitte, so geschieht es nicht aus persönlichem, sondern aus reinem Kunstinteresse. Bei der Tonkünstlerversammlung zu Leipzig im Jahre 1847 tauchte bereits die Idee eines Mozartvereins auf, dessen Tendenz sein sollte, aufstrebende Talente zu fördern und hülfsbedürftige Künstler wie deren Familien zu unterstützen. So zeitgemäss auch diese Idee erscheinen musste, so waren doch die folgenden Jahre nicht dazu geeignet, für sie Boden zu gewinnen. In Veranlassung des im nächsten Jahre bevorstehenden Mozarts-Jubiläums hat der Musikdirector Sattler zu Blankenburg kürzlich diese Idee von neuem angeregt und er hat die Genugthuung, dass der gestreute Same nicht auf unfruchtbaren Boden gefallen. Se. königl. Hoheit der als Componist rühmlichst bekannte Herzog von Coburg-Gotha hat für den Fall, dass der projectirte Verein lebensthätig wird, das Protectorat zu übernehmen gnädigst zusagen lassen. Namhafte Deutsche Componisten haben ihre Betheiligung versprochen und verschiedene Liedertafeln sich bereit erklärt, zum Besten des Mozart-Vereins Concerte zu veranstalten. Wirkt nun in diesem Geiste jeder in seinem Kreise, dann steht der Mozart-Verein nicht mehr in Frage. Wir Musensöhne sind dies den Manen des unsterblichen Mozart schuldig und haben dazu um so mehr Veranlassung, als der Hochgenuss, den wir den Meistern der Töne danken, mit der entsprechenden Mühewaltung in keinem Verhältnisse steht. Am Altare der Kunst wird die Begeisterung für dies edle Unternehmen gewiss nirgends fehlen und um diesem Gefühle heute Ausdruck zu geben, darf ich Sie, geehrte Freunde, wohl bitten, in den Toast einzustimmen: Der Mozart-Verein möge als Denkmal biedern Kunstsinnes erblühen und wie Mozart als Stern erster Grösse am Deutschen Horizonte glänzen! Der Mozart-Verein lebe hoch!“

Diesem Toaste folgte ein harmonisches Hoch der Liedertafeln und im Laufe des Tages hatte der Redner mindestens die Genugthuung, dass Namen von gutem Klange sich erboten, in das provisorische Comité zu treten. Namen wie die des Herrn Hofcapellmeister Abt, der Herren Musikdirektoren Reichhardt, Mühling, Schneider, Thiele und Thieme und des Herrn Landrath von Gerhardt in Magdeburg geben genügende Bürgschaft, dass der Mozart-Verein wohl bestimmt sein wird, Blüthen zu treiben und Früchte zu tragen. Ausserdem hat sich Hr. Buchdruckereibesitzer Faber bereitwillig finden lassen, die auf den Mozart-Verein bezüglichen Inserate unentgeltlich in die Spalten der „Magdeburgischen Zeitung“ aufzunehmen. Bis zu der Mitte August d. J. zu Gotha stattfindenden Generalversammlung des Comités wird der Unterzeichnete die Leitung und das Schriftführeramt vorläufig übernehmen. Alle desfallsigen Anmeldungen bittet man daher an ihn gelangen zu lassen.

Ist es Zufall oder Fügung, dass gerade ein Jubiläum Veranlassung werden soll, ein bleibendes Denkmal für ein späteres (das Mozart-Jubiläum) in's Leben zu rufen! Jedenfalls wird die Jubelfeier der zu Magdeburg gefeierten Provinzial-Liedertafel zu der Geschichte des Mozart-Vereins einen massiven Grundstein abgeben, den Schlussstein wird aber, das hofft gewiss ganz Deutschland, Se. königl. Hoheit, der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha legen. Dazu gebe Gott seinen Segen!

Therese Tietjens

ward den 17. Juli 1833 zu Hamburg geboren und erhielt ihren ersten musikalischen Unterricht von J. Jentzen (Capellmeister in Valparaiso) und dem Pianisten Jacob Schmidt, Bruder des Alb. Schmidt. Der Künstlerin erste Gesanglehrerin war Fräulein Dellevie, die höhere Gesangsausbildung ertheilte ihr der treffliche Anton Babnigg, der selbst lange Zeit als erster Tenorist in Dresden glänzte und der gar bald mit richtigem Künstlerblick erkannte, wie verschwenderisch Mutter Natur Therese Tietjens ausgestattet. Anders urtheilte die damals in Hamburg anwesende Frau Cornet, welche dem jungen Mädchen merkwürdiger Weise jede Befähigung absprach. Zum Glück aber liess sich unsere Künstlerin durch diese falsche Prophetin nicht einschüchtern, sondern studirte, dem innern Genius trauend und muthig vorwärts schreitend, eifrig fort. Im St. Pauli-Actientheater trat sie zum ersten Male als Irma im Maurer auf und war 1849—50 in Altona engagirt. Ostern 1850 vertauschte sie Altona mit Frankfurt, wo sie ¾ Jahr blieb. Als sie Frankfurt verlassen, siedelte sie nach der Bühne in Brünn über, an der sie zwei Jahre lang wirkte. Von hier aus ward sie ans Kärntnerthortheater nach Wien berufen, wo sie noch gegenwärtig als Primadonna mit 16,000 Gulden engagirt ist. War sie nun in Oesterreichs Hauptstadt schon längst anerkannt und beliebt, so fehlte ihr doch noch der Name in der Theater-

welt, so dass sie als eine dem grössern Publikum Unbekannte in diesem Frühjahre ihr Gastspiel in Leipzig eröffnete, welches gar bald, trotzdem dass Frau Nuttes und Frau Bürde-Ney kurz vorher gastirt, die Kunstfreunde in seltenem Grade begeisterte. Eine gleich günstige Aufnahme fand ihr Gastspiel in Hamburg und in Berlin. Dies der äussere Lebensgang unserer Künstlerin. Was ihre Leistungen, ihre Eigenthümlichkeit betrifft, so lässt sich darüber noch nichts Abgeschlossenes sagen, weil sie noch in der Entwickelung begriffen ist. Ihre echte hohe Sopranstimme, die aber auch in der mittleren und tiefen Lage die Fülle nicht verliert, ist zauberisch schön, von einer so wohlthuenden, jugendlichen Frische und Anmuth, wie sie gegenwärtig keine zweite Sängerin besitzt. Ein Berliner Berichterstatter vergleicht sie mit Jenny Lind. Ihre der italienischen Schule entnommene Coloratur ist sauber und elegant und auch das Portamento von ausserordentlicher Wirkung. Dabei ist ihre mit allen Reizen erster Jugend geschmückte Erscheinung gewinnend und vortheilhaft. Ihr Spiel bleibt stets in den Grenzen zarter Jungfräulichkeit und zieht den Hörer auch da mächtig an, wo das echte dramatische Leben, sinnliche Wärme, die Gluth der Leidenschaft (Valentine, Donna Anna) noch nicht zum Durchbruch kommt. Die Leistungen von Therese Tietjens gleichen einem wonnigen Maitag, der noch nichts von der sengenden Schwüle des Sommers weiss; aber auf diesen holden Mai wird und muss ein heisser Juli folgen, wo die Künstlerin die höchsten Aufgaben vollendet lösen wird. Ihre schönsten Leistungen sind: Gabriele im Nachtlager, Pamina, Mathilde im Tell, Gräfin im Figaro und mehrere andere.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Düsseldorf. Die durch den Abgang Robert Schumanns erledigte Stelle eines städtischen Musikdirectors, ist Herrn Julius Tauseh übertragen worden.

Paris. Das Gastspiel der Alboni und Rogers erregt ein Interesse für die grosse Oper, wie es seit langer Zeit nicht mehr dagewesen; man findet Roger so bezaubernd, dass dessen Entlassung nun ganz unbegreiflich erscheint und wohl sehr gegründete Aussichten vorhanden sind, ihn wieder auf lange Zeit hier engagirt zu sehen. Seine Leistung als Johann von Leyden in Meyerbeer's Prophet war herrlich und steht ganz und gar unerreicht da; es versteht sich ganz von selbst, dass der Empfang und Beifall enthusiastisch genannt werden müssen. Mad. Alboni, deren Stimme noch von seltener Frische ist, wusste als Fides durch ihr grossartiges Spiel zu imponiren; die Scene im 4 Akt erregte einen wahren Beifallssturm. — Als zweite Vorstellung wurde Halevy's Jüdin zum Debüt der Mad. Lafont als Rachel gegeben; diese noch junge Sängerin hat sich bereits in Marseille und Toulouse einen bedeutenden Ruf erworben und wusste auch hier lebhaften Beifall zu erringen. Ihre Stimme, von grossem Umfange, ist kräftig und vorzüglich geschult und wenn Mad. Lafont noch mehr Uebung im dramatischen Vortrag gewonnen, wird sie eine Zierde der grossen Oper sein. Gueymard, welcher den Eleazar sang, vermochte nicht besonders zu reussiren, da Rogers Leistung am vorhergehenden Abend noch zu lebhaft im Gedächtniss des Publikums war. — In der komischen Oper kam am 5. Juli eine einaktige Piece von Dessés zur Aufführung, ohne Beifall zu finden; dieselbe heisst „L'anneau d'argent". Der Componist, welcher in Rom einen Preis errungen, schreibt recht hübsch, aber nichts weniger als originell und wird wohl hier niemals Lorbeeren erndten. — Das neue Theater in den Champs elysées „Les Bouffes Parisiens" macht brillante Geschäfte; Herr J. Offenbach, welcher dasselbe leitet, weiss dem Geschmack des Publikums ganz ausserordentlich zu huldigen, so dass man das Unternehmen „Les Bouffes Offenbach" nennt. — Frln. Charlotte Fischer von Tiefensee aus Wien, gab am 3. Juli eine musikalische Matinée bei der Prinzessin Czartoriska, in welcher sie sich als Sängerin mit erfreulichem Talente bekundete. — Mad. Stoltz wird nächste Woche wieder auftreten können, da sie von ihrem Unwohlsein vollkommen hergestellt ist.

London. Die Philharmonische Gesellschaft hat eine General-Versammlung berufen, um wichtige Entschlüsse zu fassen, welche zur Hebung des Instituts wesentlich beitragen sollen. Man scheint namentlich darauf bedacht zu sein, die Stelle eines Dirigenten nicht jedes Jahr verschiedenen Künstlern anzuvertrauen, und darf man einem Gerüchte trauen, so beabsichtigt eine grosse Zahl von Mitgliedern sogar den Antrag zu stellen, für die Folge nur Engländer zu diesem Posten gelangen zu lassen. — Meyerbeer wird so sehr mit Einladungen bestürmt, dass es ihm ganz unmöglich ist, auch nur einen kleinen Theil derselben anzunehmen. — Die Proben zum „Nordstern" werden so fleissig betrieben, dass die Aufführung noch in diesem Monate stattfinden kann. — Benedict gab vor einigen Tagen ein grosses Concert zu Ehren Meyerbeer's, zu welchem die berühmtesten und fashionablesten Personen Londons eingeladen waren. Ausser zwei Piecen von Mendelssohn wurden nur Compositionen von Meyerbeer zu Gehör gebracht. — Die Concertsaison naht sich ihrem Ende, darf sogar als schon beendigt angesehen werden, da die Neue Philharmonische Gesellschaft ihr letztes diesjähriges Concert bereits gegeben. In demselben machte eine Ouvertüre von Ferd. Präger zu Zschokkes „Abällino" ziemlich Fiasco, da man die Musik gar zu unbedeutend fand. — Der kleine Arthur Napoleon macht brillante Einnahmen, hat aber in dem kleinen Pianisten Werner einen Rivalen gefunden, welcher ebenfalls sehr reussirt. — Hektor Berlioz ist bereits nach Paris gereist, um seine Stelle in der Jury zur Beurtheilung der Instrumente auf der Industrie-Ausstellung einzunehmen. — Der berühmte Hornist Vivier kam vor einigen Tagen ganz unerwartet von Paris hier an und gedenkt mehrere Concerte zu veranstalten.

Birmingham. Das grosse Musikfest, welches am 28. August beginnt, scheint uns eine solche Masse von Genüssen bringen zu sollen, dass wir wahrlich nicht wissen, ob die Nerven irgend eines Musikfreundes im Stande sind, dieselben zu ertragen. Das Programm übersteigt Alles, was bis jetzt dagewesen, denn es kommen zur Aufführung: Am 28. August Morgens „Elias" von Mendelssohn; am 29. Morgens „Eli" Oratorium von Costa; am 30 Morgens „Der

Messias" von Händel; am 31. Morgens „Christus am Oelberg" von Beethoven, Requiem von Mozart und mehrere Nummern aus „Israel in Egypten" von Händel. An jedem Abend finden nun ebenfalls grosse Concerte Statt in welchen ein neues Werk von Macfarren „Leonora" und ein grosser Chor vom Prinzen Albert zur Aufführung kommen; dazu noch Mendelssohns Adur- und Beethovens Pastoral-Symphonie; dann Ouverturen zu Ruy-Blas, Freischütz, Masaniello, Wilhelm Tell und Beherrscher der Geister, ferner Mendelssohn's Finale „Loreley" und Nummern aus den Hugenotten und Nordstern. Die Solo-Parthien werden gesungen von den Damen Grisi, Bosio, Rudersdorff, Castellan, Viardot und Dolby und von den Herren Mario, Gardoni, Lablache, Sims Reeves, Weiss, Reichardt und Formes. Organist ist Herr Stimpson. Das Orchester besteht aus den besten Musikern Englands und dürfte die Zahl von 150 erreichen; rechnen Sie hierzu noch 310 Choristen und Sie werden dem Feste das Prädikat „grossartig" nicht versagen können. Herr Costa, welcher die Leitung des Ganzen übernommen, hat sich schon so oft bewährt, dass sich das Gelingen des Festes wohl voraussagen lässt.

(Herold). Von Auber zu Herold übergehend, sagt der Artiste: wenn man beider Musik gleich nacheinander hört, erfährt man einen Eindruck dem ähnlich, welcher die Wiedererscheinung eines Flusses verursacht, den man einige Meilen von seiner Quelle verlassen hat und später in geringer Entfernung vom Ocean wiederfindet. Dann weiterhin heisst es: die Seine bei Choisy-le-Roi, in ihrer Anmuth, Friedlichkeit u. s. w. ist Auber; derselbe Fluss in seiner Wildheit, Mächtigkeit bei Harfleur ist Herold, man hat nicht mehr blos Paris, sondern ganz Frankreich vor sich —, ein durchdringendes, leidenschaftliches Genie, welches mit einer einzigen Note die zarte Trommelseite des Pariser Geistes beherrscht. — Er ist allerdings noch keiner von jenen Oceanen, welche Mozart Beethoven, Rossini u. s. w. repräsentirten, — aber er ist doch ein Strom an seiner Ausmündung ins Meer. Man kann wohl sagen, dass Herold die Stelle einnimmt, wo das Talent in das Genie überfluthet. — Welche Seele ist in der Herold'schen Musik, welcher Lebensathem, welche Kraft, welche Kühnheit herrscht in dem Entwurfe ihrer Melodien, welche Tiefe, welche Bewegung in ihrem Style. — Armer Herold! Schon im vierzigsten Jahre uns durch den Tod entrissen! —

Der Verfasser meint, dass Herold durch seine Strebsamkeit, durch innere fieberhafte Anfregung, die sein unablässiges Dichten, in ihm erzeugt, sich aufgerieben habe, dabei gedenkt er des Zampa, und namentlich jener bewundernswürdigen Romanze im dritten Akte dieses Stückes. Pourquoi trembler? (warum zittern?) In diese zwei durch eine Octave getrennten Worte hat der Componist die ganze Scale der Töne der Leidenschaft zu legen gewusst, man möchte sagen, dass Herold sein nahes Ende ahnte und ohne Rast sich beeilte. Bis in der Heiterkeit dieser Musik hinein fühlt man ein Bangen, eine Beklommenheit. Herold würde ohne Zweifel unser grösster Componist gewesen sein, da wir keinen Rossini, keinen Meyerbeer haben, diese mächtige Hand hat sich auf immer geschlossen, voll von Meisterwerken. Die volle und reife Inspiration, welche den Zampa dictirte, hat sich im Pré aux Clercs widerholt, nur ist hier die Kraft mehr durch Anmuth verdeckt, das Ernste mehr durch Lächeln gemildert, die Breite weniger bemerkbar, gleichwie ein grosser Fluss durch blumenreiche Inselchen, die aus seinem Bette hervortreten, an Breite zu verlieren scheint. Wir übergeben die übrigen Gleichnisse, welche der Verfasser etwas zu sehr häuft, und wenden uns zum Schluss, wo es heisst: Nach Mozart ist Herold vielleicht derjenige Componist, dessen Musik die menschlichste genannt zu werden verdient. Beide sind leider zu jung gestorben! —

Rossini hat eine nämliche Heiterkeit; bei ihm, wie bei den Leuten des Südens, ist die Musik hauptsächlich Sache des Gefühles. Bei Meyerbeer ist das Gehirn Meister des Herzens. Er besitzt sich ganz und birgt unter jener allgewaltigen Ruhe die Intensität der Empfindung, die man bei den Leuten des Nordens wahrnimmt. — Herold, wie Mozart, verzehrt sich, verschwendet sich, tödtet den Körper durch die Uebermacht der Seele. Für solche Naturen ist die Verschmelzung des göttlichen Elements mit dem irdischen unmöglich.

Carl Jung, vormals Hauptmann in schleswigholsteinschen Diensten, rühmlichst bekannt durch seine muthige Vertheidigung des Eckernförderhafens schreibt in der A. A. Z. über die höchst interessante walachische Zigeunermusik bei Gelegenheit einer von ihm besuchten Zigeunerhochzeit Folgendes: Musik und Tanz bilden überall in der Walachei das Hauptelement jeder geselligen Zusammenkunft. Die Weisen der Spielleute wurden immer greller und wilder, die Augen und Mienen der Tanzenden immer lebhafter und zuletzt hatte sich die Gruppe in eine solche bacchanalische Wuth hineingerast, dass die Staubwolken hochauf wirbelten und man Nichts mehr sah und hörte, als den grellen Klang der Geige und der Pansflöte. — Die Zigeunermusiker sind dem Walachen ganz unentbehrlich. Man sieht sie bei allen Festen und Sonntags zum Tanz in der Kretschma im Freien spielen. Und in Wahrheit spielen diese Leute in ihrer Weise recht gut. In der Regel bilden das Orchester zwei Geigen ein der Mandoline ähnliches Instrument, dem der Spielende mit einem Federkiel die Begleitungsaccorde entlockt und eine Pansflöte. Ich habe die Zigeuner noch nie nach Noten spielen sehen und sie sollen diese nicht einmal kennen, ihr Gehör ist jedoch so gut, dass sie jedes Musikstück, das sie einmal hören, sofort nachspielen. Natürlich bewegen sich ihre Melodien lediglich in den ganz eigenthümlichen Nationalweisen der walachischen Musik. Walachische Musik? Undeutbarer Begriff: das ist ein ewiges Sehnen und Klagen, Weinen und Aufrasen, Hoffen und Bangen, Lieben und Zürnen, eine geheimnissvolle Geschichte in Tönen, die der Fremde nicht in Worte übersetzen kann, und das Alles in grellen Sprüngen durch einander, ohne Uebergänge, ein Sehnen nach Harmonie in Moll und bizarrer Schwermuth, ohne sie je finden zu können.

Einer meiner Begleiter wandte sich, nachdem der Tanz zu Ende war, an den das Orchester dirigirenden Zigeuner, zeigte ihm einen Zwanziger und forderte ihn auf uns Etwas aus der Libertatezeit (1848) zu spielen. Ein stummer Blick an seine Gefährten genügt und nun erschallte ein Chaos von Tönen, so unverständlich und ohne einen leitenden Gedanken, wie die walachische Revolution von anno 48 selbst.

Ich habe oft Gelegenheit gehabt, zu beobachten, welchen Eindruck die trefflichen Musikchöre der österreichischen Regimenter in Bucharest und die eben daselbst befindliche türkische Musik auf die Walachen machten. Die von erstern (in den grossen Gärten)

vorgetragenen Compositionen der gefeiertsten musikalischen Berühmtheiten liessen die Walachen kalt; doch kaum erschallten die grellen Töne der türkischen Musik, so belebten sich Augen und Mienen der Zuhörer, wie wenn sich alte Bekannte wieder finden.

Beethoven und die Spinne. Ludwig van Beethoven phantasirte schon als Knabe auf dem Fortepiano, mehr aber noch auf der Violine, und er that dies oft in seinem einsamen Zimmer mit solchem Eifer, dass er darüber alle Lebensbedürfnisse vergass, und ihn dann seine Mutter scheltend zum Mittag- oder Abendessen abrufen musste.

Einst sah sie bei solcher Gelegenheit, wie er, auf der Geige spielend, in der Mitte des Zimmers stand und ward mit Schrecken gewahr, dass eine Spinne von der Decke herabhängend, sich über der Violine schwebend erhielt. Aus Widerwillen und Verdruss schleuderte sie die Spinne auf die Erde und zertrat sie mit dem Fusse.

Beethoven, von Natur cholerisch, warf im überwallenden Zorn die Geige der Mutter vor die Füsse, trat sie in Stücke und hat nie wieder auf diesem Instrumente gespielt. Die Spinne war seine einzige Zuhörerin in seiner Einsamkeit gewesen, er hatte sie durch seine Töne, wie Amphion, zu sich herabzaubern können — sie war ermordet.

Wie bekannt componirte Gluck sein „jüngstes Gericht“ wenige Tage vor seinem Tode. Nachdem er einige Zeit vergebens nachgedacht hatte, in welcher Weise er den Messias singen lassen sollte, befragte er Salieri darüber, der ihm ebenfalls nicht zu rathen wusste. „Nun denn“ sagte Gluck, „da wir es Beide nicht wissen, so halte ich es für das Gerathenste, in einiger Zeit selbst zu ihm zu gehen.“

Einige Tage darauf starb er.

(Albert Grisar.) „Albert Grisar, sagt Aubryet, der Kritiker der französischen Componisten (im Artiste), in seiner etwas seltsamen, aber jedenfalls tiefe Auffassung beurkundenden Weise, repräsentirt uns (in Frankreich) die Phantasie in der Musik . . . . , ich will damit sagen, dass er in der französischen Musik die Freiheit der Caprice, jene Koketterien des Gedankens, jenes geniale Verschmähen des Herkömmlichen, Wohleinverstandenen symbolisirt, die sich ohne Zwang innerhalb der Grenzen des guten Geschmackes und gesunden Menschenverstandes üben lassen.

Die Phantasie in der Kunst darf keine masslose Ausschweifung, keine Verkehrung, kein Umsturz des Schicklichen sein, sondern sie muss auf Neuheit der Erfindung, auf unerwarteten, überraschenden, geistvollen Wendungen beruhen, wie dies z. B. bei Sterne, bei Hoffmann und Charles Nodier der Fall ist. Von jedem dieser drei genannten ausserordentlichen Geister findet sich etwas in Grisars Talent: ein Hauch von Sternes persiflirendem und melancholischem Humor, ein und das andere Korn von Hoffmanns phantastischer Komik und eine fast unmerkliche Spur von Nodiers wohlberechneter Durchtriebenheit. Verlangt man musikalische Verwandschaften, so liesse sich behaupten, dass in Grisar etwas von Grétrys und Aubers Blute mit einander gemischt sei, die Empfindsamkeit des Einen und der verlockende, anziehende Geist des Andern sind Elemente seines Talentes aber die zarte und ganz moderne Originalität Grisars beherrscht, diese geliehenen Elemente. . . . . Der Verfasser sagt ferner: Grisar ist eine musikalisch so reine, so saubere, so glücklich proportionirte Statuette, dass sie der Kunst mehr Ehre macht, als manche Statue . . . Seine Musik athmet die behagliche Musse, das Bedürfniss des Unerwarteten das Vergessen des Gewöhnlichen, das Ueberraschen in der Empfindung . . .; das geübteste Ohr wird durch neue Tonfolgen entzückt, durch Modulationen ohne Vorgänger überrascht . . . Die Melodie ist verstohlen, wie ein Kuss welcher Zeugen fürchtet . . .

Unter den Compositionen Grisars hält Aubryet „le chien du jardinier“ für sein bestes Werk, auch „Gilles ravisseur“ und „Bon soir monsieur Pantalon“ erklärt er für höchst gelungen. Dagegen bemerkt er: Zwei oder drei Mal hat Grisar sein Talent forcirt. Unzweifelhaft findet man in „les Porcherons“ und „le Carillonneur de Bruges“ Einzelheiten von einer Vollendung und Leichtigkeit, die an den Schöpfer von „Gilles ravisseur“ erinnern; aber das Ganze trägt weder Grisars noch irgend eine neue Physignomie an sich . . . Es fehlt an dem richtigen Verhältniss, man fühlt, dass die Idee sich zwingt, überspannt und verwirrt und der Styl leidet darunter offenbar . . . Grisar hat auch bald gefühlt, dass der Cothurn nicht für seinen leichten flüchtigen Fuss passt; der „Chien du jardinier“ zeugt davon; man könnte sagen, dass sich in diesem neuen Honigmond des Dichters mit seiner Muse die Erkenntniss, dass er einen falschen Weg betreten, kund gibt. Hier herrscht Frische, Neuheit und Eigenthümlichkeit, und der Hörer wird nicht durch erzwungene Erhabenheit unangenehm berührt.

Mozart's liebevoller Biograph, der Russe Ulibischeff (er selbst unterzeichnet seine französisch geschriebenen Aufsätze mit A. Oulybycheff), ist mit einem Werke über Beethoven beschäftigt, oder hat dasselbe vielleicht schon vollendet. Das Feuilleton des „Journal de St. Petersbourg“ theilt so eben einen Abschnitt daraus mit, worin der Verfasser die Pastoralsymphonie mit dem zarten Verständniss analysirt, welches uns sein gewissenhaftes Werk über Mozart so werth macht. Die Pastoralsymphonie ist die einzige unter den fünf ersten Beethovens, worin er nach einem Programm arbeitete, das heisst, die Freiheit der musikalischen Bewegung einem ausgesprochenen Zwecke des Eindrucks unterordnete. Denn wenn der Componist sicher auch in jeder seiner andern Symphonien von einem Hauptgefühl, von einer gewissen Gedankensumme ausging, welche sich in den Notenfiguren verkörperte, oder wenigstens den Geist und die Farben derselben beherrschte, so ist doch die musikalische Bedeutung des Tonwerks unabhängig von allen positiven Voraussetzungen. Vielmehr wird der eine Zuhörer seinem Charakter nach dies, der andere das aus derselben Symphonie heraushören, und jeder ihre Vorführung mit verschiedenen idealen Vorstellungen begleiten. In der Pastoral-Symphonie dagegen ist die künstlerische Absicht des Meisters darauf gerichtet, bestimmte Bilder und Gefühle nach Librettovorschrift hervorzurufen, also „das Erwachen heiterer Empfindungen auf dem Lande“ zu schildern, eine „Scene am Bach“ zu malen, den „lustigen Verkehr der Bauern“ u. s. w. Wie Beethoven dieser, einer Art von dramatischem Ausdruck erfordernden Aufgabe nachgekommen, das ist das Thema des erwähnten Aufsatzes und wie hoch Herr Ulibischeff die Pastoralsymphonie schätzt, das entnehme man aus folgenden Zeilen, welche zugleich eine Andeutung über die Le-

bensverhältnisse des Schriftstellers enthalten. „Gleich das erste Allegro („Erwachen heiterer Empfindungen" etc.) wie hold gewinnend für einen Mann meiner Art, der die eine Hälfte des Jahres hinbringt begraben in den Schnee unseres Winters und umringt von der geistigen Oede einer Provinzialstadt, die wahrlich noch starrer ist, als selbst der Schnee. Welch' ein Glück, diesem Doppelkerker zu entfliehen, die wieder aufgelebte Sonne zu begrüssen, das Land wieder zu erblicken, das schon mit einigem Grün aufgeschmückt ist, dem Plätschern der Quellen zu lauschen und den freudigen Trillern der Lerche! Für Leute meines Alters gibt es keine Poesie mehr ausser der idyllischen, wie es für Beethoven wahrscheinlich keine andere mehr gab, als er die Pastoralsymphonie schrieb.

Der Landaufenthalt in Baden und die Spaziergänge ausserhalb des Rauchs und des Gedränges der Städte, das war sein Ergötzen. Leidenschaftlich liebte er die Natur, die er studirte, die er in einer symbolischen Sprache verherrlichte, besser als es ein Musiker nach ihm vermochte. Dies Studium, diese Feier der Natur ist aus vielen seiner Werke herauszulesen, wo die Offenbarungen der Seele unter dem Widerschein der Aussenwelt erscheinen. Vor Allem erkennen wir sie in der Pastoralsymphonie, diesem erhabenenen Panorama aller gastlichen Gegenden des Erdballs, diesem Universallandschaftsgemälde, wo die Töne die Stellen der Farben vertreten und worin sich Gestalten wie in einem Schattenspiel bewegen." Das Werk ist betitelt: „Beethoven et ses Glossateurs", über den Zeitpunkt seines Erscheinens aber schweigt das Feuilleton des Petersburger französischen Journals.

Rundschau.

Der Tenorist Herr von der Osten aus Berlin gab in Kissingen ein Concert.

Herr Capellmeister Drouet von Coburg ist nach Paris gereist, um die erste Aufführung der Oper „Santa Chiara" von Sr. Hoheit des Herzogs, welche am 15. oder 20. August stattfinden wird, zu leiten.

Thalberg ist vor einigen Tagen nach Brasilien gereist; dem Vernehmen nach beabsichtigt derselbe zwei Jahre in Amerika zuzubringen.

In Hereford (England) findet am 21. August ein grosses Musikfest Statt.

Vieuxtemps will nächstes Jahr nach England reisen und dort längere Zeit bleiben.

Hof-Capellmeister Marschner, welcher sich in Tegernsee befindet, wird Ende August wieder nach Hannover reisen und einige Tage in München verweilen, wo ihm zu Ehren seine Oper „Hans Heiling" gegeben wird.

Liszt gab in Weimar am 1. Juli eine musikalische Matinée, zu welcher sich eine ausserordentlich grosse Zuhörermenge eingefunden; er spielte Beethovens grosse B-dur-Sonate op. 106 wunderbar schön.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 29. **Cöln, den 21. Juli 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Englische Urtheile über Richard Wagner.*)

Richard Wagner ist abgereist. Am Tage nach dem letzten philharmonischen Concert nahm der Repräsentant der Zukunftsmusik Abschied von der Handelsmetropole, deren Bewohner seinen Verkündigungen so wenig Gehör schenkten. Was er von dem musikalischen London denken mag, können wir kaum vermuthen; liegt aber etwas Wahres in der Physionomie des „kleinen Mannes mit der geistreichen Stirne" — wie Herr * * * ihn schwungvoll schildert — so muss er uns als eine Gesellschaft von Unwissenden betrachten. In Gottes Namen!

„Wo Dummheit Glück verleiht, wär's thöricht weise sein."

Was uns betrifft, so würden wir den Zustand einer anhaltenden Schlafsucht einer lebendigen Auffassung des Herrn Wagner, seiner Lehren und seiner Musik vorziehen. Wir sind bei Besprechung dieses merkwürdigen Mannes und seiner Werke zuweilen weniger ernst gewesen, als Mancher es für statthaft hielt und wollen uns daher bestreben, jeden ferneren Verdacht, als ob wir einen Mann der mit der Kunst in so ernster Berührung steht, lächerlich machen wollten, von uns abzuwälzen. Unser Glaubensbekenntniss ist einfach und leicht.

Wir halten aufrecht, dass Herr Wagner in keiner Weise Musiker ist, sondern nur ein einfacher Theoretiker, der die unglückliche Idee erfasst hat, der wahren Existenz der Musik vermittelst der Melodie, der göttlichen, einen Stoss zu versetzen. Indem er jede unabhängige — oder wie er sagt „absolute" — Melodie verdammt, greift Wagner in das innerste Wesen der Musik ein. Es ist ein unbestrittenes Faktum, dass Musik ohne Melodie unmöglich, wie es der gleiche Fall mit Melodie ohne Phrase und Cadenz ist, und doch bildet dieses Verbannen jeder reinen Melodie, diese äusserste Verachtung jeder rhytmischen Definition — in Wagners Compositionen oder besser gesagt, in seiner Musik stets wiederkehrend — einen der wichtigsten Punkte seines Systems, wie er uns mit grosser Weitläufigkeit in seinem Buch über Oper und Drama auseinandersetzt. Sein Hohnlächeln über Rossini, Weber und Auber, weil sie eben die Gabe der Melodie besitzen, gründet sich auf die widersinnige und ganz antimusikalische Annahme, dass ein Ding, welches man von einer Oper trennen kann, eine Arie oder Melodie, gleichviel ob lang ob kurz, nie einen Theil der Oper bilden dürfe. Es wäre ein Unsinn, erst beweisen zu wollen, dass eine Arie künstlich sei; denn wo das Künstliche fehlt, da fehlt auch die Kunst. Die ganze Oper an und für sich ist künstlich, das Drama ist künstlich, alle Erläuterungen der Kunst sind künstlich, und wenn dies feststeht, so haben wir kein Recht uns über den Gebrauch irgend einer Variation des Künstlichen zu beklagen. Wozu beschaut man eine Landschaft von Tauer, wenn man einen Hügel ersteigen und dort zuweilen sehen kann dass, wenn Natur genau copirt werden muss — was wir übrigens bestreiten — noch hundert andere Tauer nicht malen können? Sollen wir etwa den Blick von einer Titianischen Venus abwenden, weil wir, bei irgend einem uns befreundeten Maler vorsprechend, lebende Modelle einer Venus sehen können?

Dieses Steuern nach Natur ist so recht deutsch, aber Kunst ist nicht Natur und Natur nicht Kunst. Mozart lässt seine Zerline ihren aufgebrachten Gatten durch eine reizende Melodie beruhigen, die einen Anfang und ein Ende hat, die ob im Concertsaale, ob auf der Bühne gesungen, stets gleich schön bleibt. Das ist künstlich! Rossini gibt seiner Ninetta eine brillante Arie mit allen Arten von Bravourpassagen und Coloraturen verziert, durch welche Ausschmückung er der Freude des jungen

*) Aus der Londoner Musical-World.

unschuldigen Landmädchens musikalischen Ausdruck verleiht. Das ist künstlich! Wenn sich dagegen Zerline ihrem Masetto näherte und in schlichter Prosa sagte: Lass gut sein, Theurer, ich liebe dich! Tröste dich damit" — oder wenn Ninetta auf die Scene stürzte und mit aller Kraft ihrer Stimme aufschrie: „O Lieber, wie glücklich fühl ich mich!" — so sollte man dies natürlich nennen? Möglich! aber keinesfalls künstlich. Denn Masetto konnte dann wohl kaum erzürnt sein und Ninetta, während sie das Gegentheil zu sein scheint, recht unglücklich. Das Publikum muss sich in die dramatische Trauer, wie in die dramatische Glückseligkeit hineindenken können, gerade so wie es vermöge der Musik sich den steinernen Gast personificiren können muss. Wenn dies Alles aber zugestanden wird, so ist zugleich damit auch die Berechtigung des Künstlichen zugestanden und wir müssen das Künstliche als wahr hinnehmen oder dem Spiel jede Darstellung einer Leidenschaft versagen.

Es leuchtet uns sehr gut ein, dass Herr Wagner nöthig hat, sowohl Oper als Drama umzustürzen. Wir nehmen das als sein Zugeständniss hin, ohne diesen mystischen Wortkram von systematischen Sophismen. Er sagt, Rossinis Opernarien seien künstlich aber nicht natürlich. Zugestanden! Keine Heldin würde ihren Schmerzen oder Freuden in musikalischen Tönen Luft machen, viel weniger noch in grossblumiger Phrase. Aber — eine offene Frage an Herrn Wagner — würde ein Haufe von Edelleuten, Soldaten, Bauern oder sonst was seine Gefühle stets in achttaktigen Chören ausdrücken, wie wir es in Tannhäuser und Lohengrin hören müssen? Ist das künstlich, ist es natürlich! der Beweis liegt in einer Nussschale. Wenn etwas Künstliches geduldet wird, dann auch das Andere, und wir unsererseits ziehen Auber's und Rossini's künstliche Opernarien *mit Melodie*, den gleichfalls künstlichen aber *melodielosen* achttaktigen Chören des Herrn Wagner vor.

Eine andere Eigenheit des Herrn Wagner ist gleich ungerecht und thöricht. Er belächelt die oben erwähnten und um kurz zu sein, alle Componisten, sich selbst ausgenommen, weil wie er angibt, ihre Compositionen der Volksmelodie, die sie übrigens nur verdürben, entsprängen. Er lächelt ferner über Alles, was National-Melodie genannt wird, oder eine locale Färbung trägt. Natürlich! denn Herr Wagner ist Communist, und will die Kunst zur Kameradschaft mit seinen politischen und sozialen Grundsätzen zwingen. Er behauptet, National-Melodien seien nicht naturwüchsig, da sie nur den zaghaften Aufschrei unterdrückter Völker bildeten, die durch die von ihren Lenkern straff gehaltenen Zügel am freien Verkehr unter einander behindert, in Wort und Sang einfältig und exclusiv geworden seien. Die nähere Erläuterung dieser Ansicht bleibt freilich Herrn Wagner, da unsere Verstandeskräfte hierzu nicht ausreichen. So viel wir in die Wagner'schen Mysterien eindringen können, zielt das Kunstwerk der Zukunft darauf hinaus, Musik, Poesie und alle andern Künste mit einander zu einem gigantischen Schema von Sozialismus zu verbinden. Herr Wagner hat sich damit eine Aufgabe gestellt, schwieriger als alle neun Arbeiten des Herkules oder die neun Riesen-Symphonien Beethovens zusammengenommen. Zur Zeit fegt er den Augiasstall des musikalischen Dramas, reisst mit Bilderstürmerwuth Bildsäulen nieder und schleift Tempel, die beide nur in seinem Gehirne existiren. Wenn er dies zu seiner vollsten Genugthuung gethan haben wird, so wird er gleich Marius auf den Ruinen von Carthago, auf den Trümmern seiner Erfindung brütend sitzen und nachdenken, was nun zu thun? denn er selbst kann nichts aufbauen. Er kann zerstören, aber nicht erheben — tödten, aber nicht beleben!

„Weg mit der Tyrannei der Ton-Familien!" ist ein famoses Motto für Jemand, dessen Ohren zu stumpf sind um die innige Verwandtschaft der Schlüssel unter sich würdigen zu können. Bedürfen wir denn keiner Musik in irgend einer bestimmten Tonart? Schaut auf Lohengrin — „dies beste Stück"; horcht auf Lohengrin — „dies Meisterwerk — und ihr werdet die Antwort dort geschrieben und gesungen finden. Werft dieses Buch in's Wasser, denn es schmeckt bitter, wie der kleine Band dem Propheten. Es ist Gift — starkes Gift!

Fortsetzung folgt.

Aus Cassel.

Neu einstudirt und mit zum Theil neuer Besetzung ging nach langer Zeit einmal wieder Richard Wagner's Oper „der fliegende Holländer" in Scene. Auch diesmal war der Eindruck des in Hinsicht auf den wahrhaft poetischen Text zwar vielfach anziehenden, hinsichtlich der Musik aber schwer fasslichen und schwer ausführbaren Werkes kein allseitig befriedigender, obschon bei der dermaligen Aufführung Vieles sehr klar und präcis zu Gehör kam und dieselbe als eine der besten auf der hiesigen Hofbühne bezeichnet werden darf. Die Musik auch dieser Oper Wagner's entbehrt durchaus nicht der charakteristischen Wahrheit und des dramatischen Lebens, — beides ist ihr sogar in hohem Grade eigen —, desto mehr aber der formellen Schönheit und nicht selten sogar der Grundbedingungen des musikalischen

Verständnisses, was bei einem so reichen Talente, wie Wagner besitzt, in der That sehr zu beklagen ist. Vornehmlich abstossend wirkt die Musik da auf uns, wo die, um des schnelleren Fortganges der Handlung willen, nicht ausgeführte und dabei an melodischem Gehalte nicht eben reichen Motive durch die all zu häufig angewandte und zu wenig verschiedene Tonmalerei, mittelst der sie umgebenden Passagen, fast gänzlich zurücktreten und die Wahrnehmung des musikalischen Zusammenhanges — in so weit er besteht — erschweren. Ebenso sehr, wie das musikalische Ohr durch das nicht selten eintretende Missverhältniss zwischen Haupt- und Nebengedanken von den ersteren unwillkürlich abgezogen, oder ihm doch mindestens der Verfolg derselben erschwert wird, steigert sich, während des Verlaufs der Oper, das Interesse am Text, der bekanntlich einem Seemährchen des Capitäns Marryat entlehnt und wenn auch im Hinblick auf einzelne Gestalten grau und nebelhaft, doch im Ganzen von anziehender, dramatischer Wirkung ist. Die demselben zu Grunde liegende Idee hat zwar durch die Bearbeitung des Componisten in der von ihm gewählten dramatischen Form zu keiner reichen Folge von Situationen geführt, aber doch manche sinnreiche Aenderung erfahren und auch dieser Operntext Wagner's unterscheidet sich in Betracht seines Inhaltes, wie auch seiner Form, unleugbar sehr vortheilhaft vor den vielen sogenannten Spuk- und Teufelsopern, deren Unsinn nicht selten alle Erwartungen übertrifft. In dem „fliegenden Holländer" greifen alle Elemente der Dichtung harmonisch in einander: Es sind die geisterhaften Gebilde, welche die Phantasie abenteuerlicher Seefahrer unter Sturm und Nebel, in der dunkeln Einsamkeit oceanischer Nächte erzeugt; das geheime Band, welches die Welt der äusseren Erscheinung mit dem unsichtbaren Reiche einer höheren Waltung im menschlichen Bewusstsein verknüpft und den Menschensinn selbst im trotzigsten Kampfe mit den Elementen, mit heiliger Scheu vor dem Gebote der Allmacht und mit frommer Verehrung vor der Vorsehung erfüllt, deren Auge ihn bewacht; endlich der unerschöpfliche Born des Gefühls in der menschlichen Brust, das wie jede Wonne, auch jede Qual der Creatur, und zwar den Schmerz der Geister um so mehr, je verwandter die Seele ihrer unsichtbaren Welt sich fühlt in sich aufzunehmen und mitzuempfinden vermag und hier bis zum Opfertode für die Erlösung eines Phantomes sich steigert. Fügen wir diesem noch die ernsten und fröhlichen Bilder hinzu von Sturmesnoth und Landungs-Freude, Jubel des Ankerlichtens, Freudenlichter, Schifferlieder, Tanz und Lustbarkeit von Matrosen und Mädchen, im Angesicht eines Geisterschiffes, dessen Schattenmatrosen sich wie Silhouetten auf dem von Mondlicht erhellten Himmel zeichnen, — so dürfen wir uns wahrlich über Dürftigkeit der poetischen Ausstattung nicht beklagen. Wir haben nur zu bedauern, dass die musikalische Bearbeitung des so vielfach anziehenden Textes nicht in jeder Nummer gleiche Befriedigung gewährt. Die Musik, durchdringt den Stoff der Dichtung bei Weitem nicht allseitig und erschöpfend genug. Während freilich in so vielen Opern ein unbedeutender Stoff von den Componisten in einer oft überladenen Entwickelung von gar nicht motivirten Empfindungen und Effusionen gleichsam ganz absorbirt wird, kommt es anderseits sehr häufig vor, dass grade bei den gehaltvolleren Vorwürfen diese Entwickelung verkümmert oder nur das äussere gestaltige in die sichtbare Erscheinung tretende Element darzustellen gesucht, das wesentlich musikalische aber unentwickelt gelassen ist. So auch bei Wagner, in Beziehung auf die in Rede stehende Oper. In einem weniger festen und weniger übersichtlichen Zusammenhang als die Momente der Dichtung stehen hier die meist rhapsodischen Motive der Musik, welche mit Ausnahme einzelner in der Liedform gehaltenen Piecen, in welchen sich die Melodie dem Ohre wohlthuend entfaltet, nur wenig anspricht. So erfreulich es auch ist, dass Wagner in seinen dramatisch musikalischen Gebilden nach einer möglichst befriedigenden Vereinigung von Text und Musik strebt, so bedauerlich ist es doch, dass er die Musik in der Regel zu sehr vom Texte abhängig macht und ihr zu selten eine möglichst freie, und zwar vornehmlich melodisch anziehende Entfaltung gestattet; dass er die Musik im Allgemeinen nur als Mittel zum Zweck eines erhöhten poetischen Ausdrucks betrachtet, während sie doch in der That an und für sich schon der Ausdruck selbst ist und auch ohne den Text, auf welchen sie zunächst bezogen — und mit dem verbunden sie allerdings zu einem potenzirten Ausdruck wird — an und für sich schon einen selbstständigen Inhalt hat, der durch Worte gar nicht zu erläutern ist; selbst dann nicht, wenn er einem gesungenen Texte seinen Ursprung verdankt. In diesem Falle tritt die Tonverbindung aus ihrer allgemeinen Beziehung, welche sie in einem Instrumentalmusikwerke — z. B. der Sonate, der Symphonie — hat, in eine besondere zum Texte, in welchem sie aber deshalb niemals als ausschliesslich adäquater Ausdruck aufgeht, daher auch die Tonverbindung für die Wortverbindung nicht substituirt werden, sondern deren Inhalt nur andeuten kann. In diesem Sinne hat Wagner in seinen Tongebilden mitunter Ueberraschendes geleistet; weit öfter hat er aber seine Aufgabe als Operncomponist verkannt und ist, während er unablässig und nicht ohne

Erfolg nach dem Charakteristischen und Wahren in Betreff musikalischer Darstellung strebte, über die formell gesetzlichen Grenzen des musikalisch Schönen hinaus gegangen und hat sogar die Bedingungen, denen das musikalisch Verständliche unterliegt, nicht selten unerfüllt gelassen. Einzelne wirklich anziehende musikalische Gedanken sind zwar dem Texte und der Situation in hohem Grade angemessen, sie geben aber an und für sich kein verständliches Tonbild und stehen abgetrennt vom Text nur als musikalische Aphorismen da, denen es an einem höhern Zusammenhange gebricht; für den musikalischen Inhalt ist gleichsam eine dem poetischen Gedankenbilde entlehnte Form erborgt, und in Betracht, dass das poetische Product das zuersterstandene, in sich vollendete, das musikalische dagegen dagegen das nacherzeugte war, so ist in dem Tongebilde manches Lückenhafte, Formlose, musikalisch Unverständliche entstanden das zumal auf den Laien wohl nicht selten den Eindruck des Chaotischen macht, bei dem der Kenner indess auch nicht zu verweilen geneigt ist. Nur in einzelnen Tonsätzen, welche eine ziemlich abgerundete Form haben, schimmern zwischen den im ganzen Tonwerke vorherrschenden chromatischen Passagen mitunter sehr anziehende melodische Lichtblicke durch, die eben darum von nur kurzer Dauer sind, weil sie einer fortgesetzten, bisweilen zu sehr ins Detail gehenden und doch im Grunde nur wenig verschiedenen Tonmalerei weichen müssen. Nicht nur der Orchesterpart, sondern auch der Sänger bietet, bezüglich der Ausführung, ausserordentliche Schwierigkeiten, um derenUeberwindung alle Mitwirkenden nach Kräften bemüht waren; nur waren leider die Kräfte, namentlich die des Sängerpersonals nicht für alle Partien vollkommen ausreichend. Die Besetzung der Solopartien war folgende: Daland — Herr Hochheimer, Senta — Fräulein Bamberg, Erik — Herr Schloss, Mary — Frau Hartmann, der Steuermann — Herr Curti, der Holländer — Herr Biberhofer. Wie einzelne Solisten, so zeichneten sich auch der Chor, insbesondere im zweiten und dritten Akte vortheilhaft aus und das Orchester löste ehrenvoll seine Aufgabe. Nicht minder befriedigend war die scenische Ausstattung. *O. Kraushaar.*

Besprechung neu erschienener Musikalien.

F. Eduard Bache. 4 Mazurkas de Salon pour Piano. Op. 13. Leipzig. Kistner. Preis 20 Sgr.

In unserer Zeit ist der Mazurkarhythmus derjenige, welcher am meisten von Componisten zu Salonstücken verwendet wird, und wohl mit Recht, denn der prägnante Charakter desselben, das ruhige Sichfortbewegen gibt ihm vor allen andern Tanzrhythmen den Vorzug zu charakteristischer Bearbeitung, und sind denn auch dadurch manche schöne Tonstücke entstanden. — Vorliegendes opus zeigt auch von dem Streben, den Mazurkarhythmus für höhere Zwecke zu benutzen, als ihm von Natur aus bestimmt, und ist dies auch bis zu einem schönen Grade erreicht. Fehlt auch eine originelle Farbe, wie sie sich namentlich bei Chopin ausspricht, so finden wir doch recht frische und schöne Motive, welche auf eine geschickte und talentvolle Weise fortgeführt, dem Zuhörer einen angenehmen Eindruck machen werden, besonders Nr. 2 und 3, welche wir als die gelungenste bezeichnen müssen.

J. C. Kessler. Rondo grazioso pour le Piano. Op. 52. Lemberg, chez Ch. Wild. Pr. 20 Sgr.

Das Ganze beruht hauptsächlich auf einer nicht uninteressanten und geschickten Bearbeitung zweier Motive, die sich in effectvollen Passagen ergehen. Durch die zuweilen etwas zu weit geführte rhythmische Wiederholung einzelner Motivtheile macht sich einige Monotonie bemerkbar. Das Ganze von geschickter Hand gespielt, wird sich immerhin zu einem hübschen Clavierstück gestalten.

J. Lachner, Capellmeister in Hamburg. *Mein Gruss an die Hamburger Damen.* Nocturne für das Pianoforte. Op. 39. Hamburg, Schramm & Haring. Preis ½ Thlr.

Eine recht niedliche, nicht schwere Composition, welche als Gruss den Hamburger Damen gewiss willkommen sein wird.

H. G. de Bülow. Mazurka-Impromptu, pour le Piano. Op. 4. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 15 Sgr.

Enthält viel charakt ristisches, jedoch sind harmonische Härten etwas zu wenig vermieden um dem sonst interessanten Stück ungetheiltes Lob zuerkennen zu dürfen.

Anton Rubinstein. Zwölf Lieder des Mirza Schaffy, aus dem Persischen von E. Bodenstedt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34 2 Hefte à 17½ Sgr. Leipzig, Fr. Kistner.

Den eigenthümlichen Reiz orientalischer Poesie auch in Tönen wiederzugeben, scheint sich Verfasser bei Composition obiger persischen Gedichte zum Vorwurf gemacht zu haben; und dürfen wir auch Manches in

dieser Weise als gelungen bezeichnen. Namentlich sind es die drei ersten Nummern, sowie Nr. 8, 9 und 11 im zweiten Heft, welche durch ihre, zuweilen reizende Ideen, von einer gebildeten Stimme gesungen (wie denn sämmtliche eine solche bedingen) gewiss recht ansprechen werden; die übrigen Nummern sind unbedeutender und finden wir nicht selten harmonische Härten, welche wir uns, selbst als *persische* nicht motiviren können, wie z. B. im drittletzten Takt von Nr. 3, durch den in Nr. 6 durchgehenden Orgelpunkt auf Tonika und Dominante entstehende harmonische Unwahrheiten; sowie der erste Taktheil vom 10. Takt in Nr. 7 augenfällige Beweise geben. Nr. 12 wäre noch diejenige Nummer, welche sich, in etwas fragmentischer Weise, durch ihre poetische Wiedergabe bemerkbar macht. Uebrigens dürfen wir obiges Werk schon der Seltenheit seines Stoffes wegen empfehlen.

J. Petersen. Der Knabe und das Veilchen, Lied von F. Wallace für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg, Wilh. Jowier. Preis ⅓ Thlr.

Der Inhalt des etwas Balladenartiges versprechenden Titels mit Vignette, bringt uns weiter nichts als: Ein Veilchen macht sich durch seine bescheidene Reize einem Knaben bemerkbar, und der schnell gefasste Entschluss desselben:

Ich will mich bücken
Und schnell es pflücken

geht eben so schnell wieder unter:

Doch nein, das Veilchen riecht so schön
Und soll am Raine länger stehn.

Das übrige, zum Bereiche des dramatischen noch hinzu zu denkende, wollte uns wahrscheinlich der Componist zuführen indem er dasselbe auf breit harmonische Weise ausmalte, so aber dem bescheidenen Veilchen ein etwas unbescheidenes Ansehen gegeben.

F. Präger. Sechs Lieder von Lenau für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Preis 20 Sgr.

In obigen Liedern begegnen wir einer, sich über das Gewöhnliche erhebenden Natur, und obgleich eine besonders hervortretende namentlich melodiöse Erfindungsgabe sich nicht darin ausspricht, können wir doch der poetischen Auffassung und geschickten Bearbeitung dieser zum Theil nicht sehr componiblen Gedichte unsere Anerkennung nicht versagen, besonders Nr. 1, 3 und 4, welche wir als die gelungensten bezeichnen.

F. Ernst Simonsen. Collection de morceaux agréables pour le Piano. Op. 15. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Als op. 15 hat obige Collection, enthaltend, Valse brillante, Pollaca, Valse sentimentale und Galopp noch zu viel von Dilletantischem, um sie für die Oeffentlichkeit reif erklären zu können.

Fr. Kücken. Sänger-Gruss, Gedicht von Rustige, componirt für das Sängerfest in Pyrmont für 4stimmigen Männerchor. Schleusungen, bei Conrad Glaser. Preis 11 Sgr.

Ein frisches, kräftiges Lied, welches jedenfalls den bessern Erzeugnissen der Kücken'schen Muse zur Seite gestellt werden darf, und namentlich von einem kräftigen Chor gesungen, Eindruck machen wird.

J. C. Stade. Der blaue Himmel, Gedicht von M. Claudius für 4stimmigen Männerchor. Arnstadt, Meinhardt. 18 Sgr.

Die Minnesänger. Eine Sammlung Orginalgesänge für Männer (Solo und Chorstimmen) herausgegeben von Tauwitz. 2. Heft enthaltend: Drei vierstimmige Männergesänge von W. A. Veit, Op. 40. Prag. Marco Berra. Preis 25 Sgr.

In obigen Liedern dürften Gesangvereine eine willkommene Bereicherung ihrer Repertoire finden; wenn sich dieselben auch nicht durch besonderen musikalischen Werth bemerkbar machen, enthalten sie doch manches Gute, und namentlich Gefälliges.

Evangelisches Kirchenpräludienbuch zu jedem Choralbuche für die Orgel, herausgegeben von G. W. Körner. 1. Lieferung. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Preis 3 Sgr.

Den Organisten gewiss ein sehr willkommenes Handbuch, indem leichte und gute Orgelstücke, grösstentheils kleineren Umfanges, sich in Auswahl zu Vor- Nach- und Zwischenspielen bieten.

Ernst und Scherz. Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln. Herausgegeben von Julius Otto. 51. Heft. Preis 12 Sgr. Schleusungen, C. Glaser.

Vorliegendes Heft dieser sehr verbreiteten Sammlung von Männerquartetten bringt: Eine Motette, Lob des Herrn von Fr. Otto, der Strom von F. Buz, Mosellied Text von Herlossohn componirt von F. W. Markull und Gleich und Gleich, Soloquartett Text von Otto Roquette, componirt von Herbeck. — Die Motette von Fr. Otto,

welche ungefähr ³/₄ des Heftes einnimmt, ist hübsch und zeugt von Geschick in Bearbeitung der Motive. Von den drei übrigen Liedern wird namentlich das letzte „Soloquartett" in seinem naiven Charakter, gerne gehört werden.

Sammlung dreistimmiger, leicht ausführbarer Chorgesänge für Sopran, Alt und Bass, zum Gebrauche bei liturgischen Andachten, theilweise arrangirt und componirt von Ferdinand Schultz. Op. 37. Erfurt, Körner. Preis 10 Sgr.

Obige Sammlung wird ihren Zwecken gewiss entsprechen, indem Zusammenstellung, Vermeidung von Schwierigkeiten und zudem Aufnahme alter Choralmelodieu von Prätorius, Lotti, Goudimel, Hassler &c. mit entsprechender harmonischer Bearbeitung derselben Interesse verleiht. Uebrigens ein doppelt verdienstvolles Unternehmen, indem es sowohl zur Verherrlichung des Gottesdienstes als durch ihre leichte Ausführbarkeit für Schulzwecke wohl zu empfehlen ist.

20.

Das deutsche Musikfest zu New-York.

(Aus der New-Yorker Musikzeitung.)

Die Deutschen sind ein geselliges und sanglustiges Volk und ihre Gewohnheit sich zu musikalischen Gesellschaften zu vereinen, bei denen der einzige Mangel die Abwesenheit des schönen Geschlechts ist, haben sie auch nach Amerika mit herübergebracht. Diese Männerchöre, deren es in den Vereinigten Staaten schon sehr viele gibt, versammelten sich in voriger Woche, um das Jahresfest der deutschen Sängerbunde aus Nord, Ost und Süd zu feiern. Samstag Abends durchzogen die Vereine unsere Strassen mit einem Fackelzug, Sonntags sah man sie wieder in einem riesigen Zug vereint, dem unzählige Fahnen mit den deutschen Farben voranflatterten, Dienstags gaben sie allen neuen Ankömmlingen aus dem Vaterland, zwanzig bis dreissig Tausend an der Zahl, einen Pickenik im Elm-Park, Mittwoch sangen sie wieder und tranken abermals Lagerbier dazu und trennten sich dann um nach zwei Jahren sich in Philadelphia wieder zum siebenten Musikfest zu treffen.

Im Elm-Park herrschte Lust und ungetrübte Heiterkeit. Ungestört durch Zank oder politische Discussionen machte sich der lauteste Frohsinn geltend. Jeder Verein hatte sich einen jener riesenhaften Bäume ausgesucht, deren man in Elmpark so viele findet, denselben mit seinen Fahnen geschmückt und sang, um denselben gruppirt vierstimmige Lieder, Chöre aus Opern u. s. w. Die Zahl des consumirten Lagerbiers war enorm, denn ungeachtet der sehr respektabeln Reihe von Fässern, die aus den verschiedenen Brauereien der Stadt nach dem Elm-Park gewandert waren, lechzten schon um fünf Uhr Mann und Weib vergebens nach einem Tropfen des vaterländischen Getränks. Es fehlt uns an Raum, ausführlich über alle stattgehabten Festlichkeiten zu berichten, doch wollen wir nicht unerwähnt lassen, dass selbst spät am Abend man sich vergebenst nach einem Trunkenen umgeschaut hätte. So verging der Sonntag in Freude und Lust bis der Montag kam und mit ihm am Abend im Metropolitan-Theater das grosse Musikfest.

Zwölfhundert Sänger und ein aus hundert Personen bestehendes Orchester nahmen in dem von Zuhörern überfüllten Theater Platz. Die Einnahme überstieg Tausend Dollars, doch bestand die Mehrheit der Zuhörer aus Deutschen. Diese Theilnahme an dem musikalischen Leben, die man bei dem Amerikaner leider weniger findet, hat gute Wirkungen in ihrem Gefolge; sie trägt unendlich zur Entwicklung des Sinns und des Geschmacks für die Tonkunst bei und von Letzterem gab das vorliegende Programm einen guten Beweis. Hierin zeichnete sich das Programm vortheilhaft vor denen aus, die wir von Sängerfesten in Europa lesen, denn die Zusammenstellung eines Programms kann nur dann der Kunst nützen, und ihrem wahren Zweck — die Massen zu bilden — entsprechen, wenn die in ihm vertretene Musik gesund und kernig ist, gesund und kernig wie die Worte des Textes, die den Geist der Zeit wiederspiegeln müssen. Compositionen wie „der Wald", „die Sterne", „Mondschein" und dergleichen mehr, tragen nichts in sich, als eine forcirte Sentimentalität, die wenig geeignet ist, dem Zwecke der Sängerfeste zu dienen. Um so mehr freut es uns, dass in diesem Musikfest nur zwei Lieder an diesen ausgearteten Geschmack der deutschen Männerchöre erinnerten. Diese zwei Nummern waren: „Im Walde" von Julius Otto und „Das Wanderlied" von Becker, erstere von allen Vereinen, letztere von dem zu Baltimore allein vorgetragen. Beide Nummern sind, so in Wort als Musik höchst trivial; dass aber trotzdem das erstere Lied eines der beliebtesten bei allen Vereinen in Deutschland geworden, zeugt eben nur dafür, dass diese Vereine ihren ursprünglichen Charakter verloren haben.

Der übrige Inhalt des Programms war dagegen höchst annehmbar und Nummern wie der Chor der Verschwornen aus Tell, der Priesterchor aus der Zauberflöte, die Kriegerscene von Fischer und Morgengebet von Zoellner waren dem Zwecke ganz entsprechend,

aber noch eine andere Eigenheit des Programms gab diesem Concert einen eigenthümlichen Charakter und dies war, dass man als Repräsentant der Instrumentalmusik niemand anders als Wagner gewählt hatte, den Componisten der, wenigstens nach seiner Ansicht, den am weitest vorgerückten Standpunkt deutscher Musik repräsentirt. Die vorgetragenen Compositionen waren die Ouverture zu Cola Rienzi und ein Marsch aus Lohengrin. Die Ouverture datirt sich aus der Zeit Wagners, wo er noch an die Möglichkeit einer Entwicklung und Vergrösserung der grossen historischen französischen Oper glaubte. Fünfzehn Jahre sind seitdem verflossen und der Componist hat seitdem andere und bessere Principien aufgestellt. Aber grade diese Oper beweist, dass wenn Wagner in dem Sinn und Geschmack seiner englischen Gegner weitergeschrieben hätte, er dies mit grossem Erfolg gekonnt und heute ein würdiger Rival Meyerbeers geworden wäre. Dem Schreien nach Melodie und musikalischen Effecten wird in dieser Oper vollständig Genüge geleistet und wenn auch nicht einer der Chöre zu Pferde erscheint — wie Spontini und Verdi es in Paris angeordnet — so ist doch das Streben des Componisten, dem französischen Geschmack zu huldigen, unverkennbar.

Die Ouvertüre sowohl als der Marsch aus Lohengrin — eine Musiknummer, welche als ein inniger Theil der Oper, aus ihr herausgerissen, seine eigentliche Wirkung verfehlt — wurden von dem Orchester sehr gut vorgetragen und ist dies zum grossen Theil der intelligenten und energischen Leitung des Musikdirectors Carl Bergmann zuzuschreiben, der sich um das Fest überhaupt grosse Verdienste erworben hat. Sein umsichtiger Fleiss liess es vergessen, dass man statt wohlgeübter und geschulter Sänger nur Dilettanten vor sich hatte und ein guter Theil des Erfolgs, den das deutsche Musikfest in New-York hatte, ist seinem Dirigenten zuzuschreiben.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der im tiefen Westen Amerika's, zu Cincinnati (Ohio), bestehende deutsche „Sängerbund" hat den hiesigen Männergesang-Verein wegen seiner in England errungenen Anerkennung deutscher Sangeskunst beglückwünscht und zugleich um Angabe des Repertoires gebeten. Der Verein hat beschlossen, eine reiche Auswahl der besten Compositionen für Männerchor den deutschen Brüdern nach Cincinnati zu senden. — Mit der nächsten Nummer dieser Zeitung wird eine Reihe von Aufsätzen über die Pariser Industrie-Ausstellung beginnen.

— Der hiesige Lehrer-Verein wird bei Gelegenheit seiner heutigen 44jährigen Stiftungsfeier die Missa brevis von Palaestrina in der Cäcilienkirche zur Aufführung bringen. Der Chor besteht aus 170 Stimmen, in welchen der Sopran und Alt von Knaben und Lehramts-Präparandinnen gesungen werden.

Leipzig. Am 8 Juli hatte das Männerchor-Personal vom Stadttheater zur 400jährigen Säcularfeier der Errettung des Prinzen Albert aus den Händen des Kunz von Kaufungen eine musikalisch-deklamatorische Aufführung veranstaltet, deren Mittelpunkt ein Gedicht „der sächsische Prinzenraub", mit Musik von Diethe und lebenden Bildern, welche auf jenes Ereigniss bezügliche Scenen darstellten.

Paris. In der zweiten Aufführung von Meyerbeer's „Prophet" feierten Mad. Alboni und Roger wiederholt grosse Triumphe. — Ein leichtes Unwohlsein des Frl. Cruvelli brachte eine kleine Störung ins Repertoire der grossen Oper; die Künstlerin trat vorigen Mittwoch und Freitag wieder in „Die sicilianische Vesper" von Verdi auf. — Trotz aller Hitze sind die Theater jeden Abend gefüllt und machen brillante Geschäfte. Die Einnahme der Theater, Concerte, Bälle etc. betrug im Monat Juni 1,309,307 fr. 29 c., und ergab gegen den vorhergehenden Monat einen Mehrbetrag von 39,853 fr. 83 c. — Rossini befindet sich seit einigen Tagen im Seebad Trouville.

(Wie man in Amerika die Sängerinnen ehrt.) Auf welche übertriebene und grossprahlerische Weise in Amerika die Theatersängerinnen geleiert werden, mag aus folgendem Beispiele hervorgehen: In New-Orleans hatte eine französische Sängerin, Madame Cambier, im Monat Mai solches Furore gemacht, dass bei der drückendsten Hitze das Haus stets überfüllt war, wenn sie auftrat. Ueber den Abend, an welchem zu ihrem Benefice die Oper „Karl VI." gegeben wurde, berichtet die „Biene" von New-Orleans wörtlich: Die Blumen regneten unter allen Formen, Kränze, Guirlanden, Bouquets, Ballons etc. Die Früchte daran waren, wenn auch nicht eben so wohlriechend, doch mindestens eben so brillant und viel solider, besonders aber viel dauerhafter; es waren nämlich Diamanten, wie in Tausend und eine Nacht, Diamanten als Kreuze, Diamanten in Broches, Diamanten in Ringen, Diamanten in Tuchnadeln, und zwar Alles auf das eleganteste gefasst, die Namenszüge der Diva und ihre vornehmsten Rollen bezeichnend. Ein prächtiger Kaschemir-Shawl und ein Kasten mit Geschenken anderer Art vervollständigten dieses Trousseau, das von dem galanten Publikum seiner Braut verehrt ward, und es bedurfte hernach mehrerer Wagen, um die Erndte von Kostbarkeiten aller Art in die Wohnung der Sängerin zu schaffen.

Rundschau.

Die Statue von Beethoven, welche der Amerikaner Crawford in München modellirte, ist am Orte ihrer Bestimmung, in Boston angekommen.

Lortzing's Oper „Czaar und Zimmermann" wird in New-York zur Aufführung vorbereitet.

Ein sechszehnjähriger Neger macht in New-York durch sein Clavierspiel grosses Aufsehen; man nennt ihn den schwarzen Thalberg.

Am 6. Juli wurde das Hoftheater in Wien mit Meyerbeer's „Hugenotten" wieder eröffnet; die Vorstellung war eine ausgezeichnete. Frl. Tietjens und Herr Ander empfingen stürmischen Beifall.

Die Hamburger Theater-Chronik berichtet, dass die Mittheilung, Ander habe in Stockholm den Seraphinen-Orden erhalten, auf einem Irrthum beruhe. Der gefeierte Künstler hat eine Medaille mit der Inschrift „Istis quorum meruere labores" bekommen.

Frau Bürde-Ney trat, von ihrem grossartigen Londoner Gastspiel zurückgekehrt, in Dresden am 5. Juli als Frau Fluth (Die lustigen Weiber von Windsor) wieder auf und entzückte das dankbare Publikum.

Gretry's Oper „Der Blaubart" wird in Frankfurt a M einstudirt.

Frau Leisinger-Würst hat ein sehr vortheilhaftes Engagement in Stuttgart angenommen.

Der Violinspieler Ernst ist nach Savoyen gereist und wird einige Wochen in Aix bleiben.

Das Manuscript der Partitur von Mozart's „Don Juan," welches sich im Besitz des Pianisten Paur in London befindet, ist zu 200 Livre Sterling zu haben.

Die englische Pianistin Arabella Goddard gab in Florenz ein sehr besuchtes Concert.

Der Wiener Humorist sagt über die neueste Oper Verdi's „Die sizilianische Vesper: Wenn diese „Vesper" sich auf der Bühne erhält, so ist Sophie Cruvelli das „tägliche Vesperbrod", welches sie am Leben erhält, welches sie ernährt, Blut und Seele gibt.

Verdi befindet sich seit einigen Tagen in London um „die sizialinische Vesper" dort einzustudiren.

Meyerbeer wurde von der Königin von England mit der Einladung zu einem Diner beehrt.

Die italienische Oper in Wien machte während der verflossenen Saison einen Kostenaufwand von 300,000 Gulden; trotz des eifrigen Besuches hat sich ein Deficit von 118,000 herausgestellt.

In Stettin gab man eine neue Oper des dort lebenden Ludwig Hoffmann: „Das Wirthshaus am Kyffhäuser"; dieselbe fand keinen Beifall, da weder Text noch Composition Aussergewöhnliches bieten.

Johann Strauss von Wien ist mit seinem Orchester nach Paris gereist.

Frau Clara Schumann hat die letzten Wochen in Folge einer schmeichelhaften Einladung am Hofe zu Detmold zugebracht

Der berühmte de Beriot hat von einem der ersten Aerzte in Paris die Zusicherung erhalten, binnen einigen Monaten durch Operation vor totaler Erblindung geschützt zu werden

Der Kaiser von Russland hat den rühmlichst bekannten Componisten General Alexis Lwoff beauftragt, ein vollständiges Musik-Conservatorium zu organisiren.

Musikdirector v. Wasielewski aus Bonn wird in nächster Zeit nach Dresden übersiedeln.

Liszt will eine neue Symphonie „Dante" componiren, welche sich in ihren poetischen Motiven der „Göttlichen Comödie" anschliesst und in ihren drei Sätzen den Haupttheilen der Dichtung (Fegefeuer, Hölle und Himmel) entsprechen wird.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 30. **Cöln, den 28. Juli 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Englische Urtheile über Richard Wagner.

(Schluss.)

Soll eine schöne Sache, — von allen Lauten der süsseste, von allem Troste der sicherste, von allen Erquickungen die unschuldigste — soll Musik verdammt sein gepfählt und verbrannt zu werden um die unersättliche Zerstörungssucht dieses Priesters Dagons zu befriedigen. Soll die Amme kein Wiegenlied mehr haben, um den Säugling in Schlaf zu singen, keine heitere Melodie um seine kleinen Aeuglein durch Thränen lächeln zu machen? Das verhüte der Himmel. Dieser Mann, dieser Wagner, dieser Autor von Tannhäuser, von Lohengrin, von so manch anderen hässlichen Dingen, und vor Allem von der Ouverture zum fliegenden Holländer, dem Hässlichsten und Widrigsten von Allen, dieser Apostel der Zukunft ward geboren um Spinnen mit Fliegen zu füttern, nicht aber um des Menschen Herz mit schönen Melodien und Harmonien zu beglücken. Was ist die Musik ihm, oder er der Musik? Seine rauhen Angriffe auf Melodie könnte man Muttermord nennen. Die sanften Stimmen, die in das Herz des Staubgebornen linderndes Oel träufeln könnten, stösst er zurück, und doch müsste er überzeugt werden, wenn die Hohlheit seiner ganzen Lehre einmal offen liegt, dass das einzige „di tanti palpiti“ mehr Werth hat als sein ganzes künstlerisches Leben. Wer sind die Männer, die als seine Apostel in die Welt gehen? Männer, wie Liszt, schlimme Menschen, die mit der Musik Krieg bis aufs Messer führen, Menschen die nicht für Musik geboren, im Bewusstsein dieser Ohnmacht, sich bestreben, die Himmelstochter zu vernichten. Das sind diese Verkündiger der Zukunft, Anhänger des lästernden Aphorism Victor Hugo's „das Hässliche ist schön“. Schau um dich, Leser, und nimm eine Composition welche den Namen Liszt trägt, wenn du unglücklich genug bist, solch ein Ding auf deinem Pianoforte liegen zu haben, nimm sie und dann antworte frei und offen, ob auch nur ein Takt ächter Musik darin vorkommt. Composition! — nein Discomposition ist das rechte Wort für falsch widriges Geschreibsel, welches wie Pilze aufschiesst, die fruchtbaren Wiesen der Harmonie vergiftet und der Welt statt Labsal Dürre bietet, der Welt welche nach Musik „der Göttlichen“ lechtzt und ihren Durst nur an den silbersprudelnden Fontainen ächter Melodie löschen kann, ja ächter, a b s o l u t e r Melodie!

Wir sind so weit gekommen, fast in ähnlichen Hyperbeln wie Wagner zu sprechen, aber der Unwille der sich unserer bei Enthüllung dieser gottlosen Theorien bemächtigt, ist so gross, dass in gewöhnlichen Worten ihm Raum zu geben, uns unzulänglich erscheint Keine Worte können herb genug sein, um sie zu verdammen, keine Ladung vor den Richterstuhl der Wahrheit zu summarisch, kein Urtheilsspruch zu strenge. Mit ihnen zu parlamentiren, wäre Sünde, mit ihnen mild zu sprechen gottlos. War der Mantel des Elias machtlos? Wurden die Wasser nicht zerschnitten und getheilt, so dass der Gläubige über sie wegschreiten konnte zu den wahren Propheten? Wir fragen, ohne damit göttliche Dinge in einen Vergleich zu irdischen bringen zu wollen, hat Mendelssohn vergebens unter uns gelebt? Glücklicherweise nein! Es ist unsere Hoffnung und unser Glaube, dass der Mensch, wer es auch sei, auf welchen der Mantel des grossen Dichters des Elias einst niederfällt, dass der die trüben Wasser des Irrthums theilen und einen trockenen leichten Weg zur Wahrheit offen legen wird, dass der die falschen Baals-Propheten wegschleudert und sie unaufhörlich mit dem Schwerte verfolgt, bis zu der Quelle die sie zu trüben versucht haben.

Darum halten wir es für unsere Pflicht, alle Diejenigen, welche Musik lieben und die Werke der grossen

Meister verehren, welche da glauben, dass die Kunst ein Segen und kein Fluch sei, dass sie vom Schöpfer und nicht vom Satan stamme, gegen die Worte und Künste Wagners und seiner Jünger zu warnen, gegen diese gleisnerischen Propheten, welche die Flagge der Wahrheit aufhissen, wie kriegführende Mächte zur See falsche Farben aufziehen um einander zu täuschen. Nehmt die glatte Maske, die ihr Gesicht bedeckt weg und ihr werdet nur Flicke und Lappen zu schauen bekommen. Horcht auf ihre heuchlerische Beredsamkeit und ihr verstrickt euch in die Schlingen einer Klapperschlange. Fallt nieder und betet sie an, wenn ihr ewig verdammt sein wollt. Göthe zeichnete sie als er seinen Mephisto schuf, darum denkt an das Schicksal des Faust! Setzt euren Glauben auf Wagner und wenn ihr dennoch voll gläubiger Zuversicht, seinen Namen anruft, so möge er erscheinen, antworten: „Ich bin Lohengrin" und dann zurückkehren in das Nichts woher er gekommen.

Diese Musiker des jungen Deutschlands sind Maden aus Fäulniss entstanden, sie haben weder Fleisch noch Bein, weder Blut noch Mark. Ihr ganzes Dasein besteht darin, an dem kränklichen Stamm zu nagen, bis er verfault und ausgerottet wird. Statt Leben bieten sie uns Staub, statt Brod Steine.

Zwischen Wilhelm Tell und Lohengrin ist der Unterschied so gross wie zwischen der alles belebenden Sonne und todter Asche!

Ungarische Musik und Musiker.

Historische Skizze.

Mit dem Beginne des katholischen Glaubens, schon zur Zeit des h. Stephan's Ungarns ersten König, wurde im Lande der Magyaren Musik gelehrt und zwar meist Kirchengesang; allein auch im übrigen Europa erfreute sich um diese Zeit (im J. 1000) die Musik zwar einer ausgedehnteren, gewiss aber keiner sorgsamern Pflege. Der Bischof von Csanad, der h. Gerardus, errichtete bereits im eilften Jahrhundert ein Seminar, in welchem nicht nur arme, sondern auch Knaben adeliger und Magnatensöhne Unterricht in der Musik erhielten. Wenn später die Cultur der Musik in Ungarn mit dem übrigen Europa nicht gleichen Schritt halten konnte, so waren besonders die wiederholten Einfälle der Mongolen und Muselmänner, wie die vielen innern Kriege daran Schuld; dennoch lässt sich nachweisen, dass auch in den unruhigsten Zeiten hie und da Kunstblumen erblühten. Zum Beweise diene, dass die Königin Elisabeth ihren Ungarn Bälle und Gesangsfeste geben konnte und König Mathias Corvinus eine ausgezeichnete Kapelle hielt, worin eine Orgel mit silbernen Pfeifen sich befand. Bei seiner Tafel wurden meist ungarische Lieder gesungen, ausserdem hatte er Lautenschläger, welche während der Tafel die grossen Thaten der Nation besangen. Nicht minder beförderte Uladislaus II. (1510) auf solche Weise die Musik. Besonders war der Cultus der Kirchenmusik bei Beginn der Reformation sehr im Flor, denn wie damalige Chronisten erzählten, traten die Bürger von Eperies, Kaschau und Fünfkirchen zusammen, um freiwillig die Musik beim Gottesdienste zu versehen. Unter der Regierung Maria Theresia's wurden bei den Nationalschulen Musikschulen errichtet, in welchen Unterricht im Singen Orgel- und Clavierspiel unentgeltlich ertheilt wurde. Vieles leisteten auch die Musikvereine: Pesth, Pressburg, Eisenstadt wovon besonders Letzterer unter der Leitung Josef Haydn's, der die berühmte Esterhazy'sche Kapelle in's Leben rief, seiner Zeit obenan stand. —

Der vornehmste Charakter der ungarischen Musik ist Trauer; Elegie ihr ganzer innerster Lebenspuls, selbst bis zur Tanzmusik herab, die meist sehr ernst beginnt und erst gegen das Ende hin, ein rascheres Tempo annimmt. Die Ursachen dieses melancholischen Zuges der ungarischen Musik liegen tief in der Natur des ganzen ungarischen Nationallebens und sind eng mit dem politischen Schicksal dieses Landes verwoben.

Die ungarischen Musikinstrumente sind oder waren wenigstens verschiedenster Art. Die Hirtenpfeife kommt als Furullya und als Tiliakó in den verschiedensten Dimensionen und Abarten vor; das Hirtenhorn; ferner die Duda (Dudelsack.) — Im J. 1812 hatte das Esterhazy-Infanterie-Regiment einen Dudelsackpfeifer, der sehr geschickt war und sich bei den solennesten Gelegenheiten producirte; der Tárogató, ein der Oboe ähnliches Instrument, das in den ältesten Zeiten im Kriege, im Jahre 1809 noch bei einigen Abtheilungen der gegen Napoleon ausgerüsteten Insurrection und im J. 1827 noch bei der Installation des Grafen Gabriel Keglevich als Obergespann von Neograd angewendet wurde; in der Poesie macht die Erwähnung des Tárogató an rechter Stelle den Eindruck der „Posaune"; auch die Laute kann zu den ungarischen Instrumenten gezählt werden, denn Tinodi, der ungarische Troubadour (im 16. Jahrhundert) hat sich einer solchen bedient, wie aus der Schlussvignette seiner durch ihn selbst in Klausenburg im Jahre 1554 herausgegebenen Chronik geschlossen werden kann. Alle diese Instrumente wurden später vom Cimbal, der Geige und — dem Clavier verdrängt.

Dass die Nationalmusik der Ungarn dem Tanz und dem Volksliede dient, und welcher Art der nationale Tanz sei, ist bekannt; deshalb sei nur die eine Tanzmusikart berührt, die heut zu Tage nicht mehr gebräuchlich ist. Es war dies die sogenannte Palotás oder uriás magyar nóta (Palast- oder Herrentanz,) in Moll und mit sehr langsamen Tempo. Bei dieser Musik tanzte nicht die Jugend nur, sondern oft auch das greise Paar der Festgeber. Dieser Tanz dauerte wegen der vielfachen Figuren und Veränderungen, deren er fähig war, zuweilen Stunden lang. Im ersten Jahrzehend unseres Jahrhunderts war er noch in Gebrauch; im zweiten Jahrzehend aber, eine Periode, in welcher sich im socialen Leben in Ungarn ein bedeutender Umschwung geltend machte, verschwand er nebst vielen andern Sitten und Gebräuchen. Zu dieser bereits verschwundenen Tanzmusik gehörte einst die sogenannte Rákoczy-Nóta; es ist dieselbe, welche Franz Rakoczy II. in seinen Kriegszügen zwischen 1703 und 1708 spielen liess, so oft er mit seinen Schaaren aufbrach. Während des ersten Theils, des Adagio's nämlich, wurde Rakoczy düster, und versank in melancholische Träumerei, während des Allegro's, das zum Zeichen des Aufbruches diente, stieg der Feldherr und seine Begleitung zu Pferde und die ganze Schaar setzte sich in Bewegung. Aus diesem Musikstück, das durch Zigeunertradition aufbewahrt wurde machte in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts der böhmische Musiker Josef Resnitschek, früher beim Esterhazy- später im Gyulai-Infanterie-Regiment Kapellmeister, einen Marsch, welcher als der Rákóczymarsch bekannt ist. Resnitschek war also nicht, wie viele glauben, der Dichter dieser genialen Composition; er ist nur der Amerigo derselben, während ihr Columbus bis heute nicht bekannt geworden ist. Von der Rákoczy-Nóta ist übrigens noch zu bemerken, dass sie in Siebenbürgen anders gespielt wird, als in Ungarn. —

Träger der ungarischen Nationalmusik waren in den Zeiten ausschliesslich, und sind heute noch grösstentheils die Zigeuner. Man wollte daher behaupten, die ungarischen Melodien seien von den Zigeunern aus ihrer asiatischen Heimath mitgebracht worden; sie sind jedoch unstreitig ursprünglich ungarisch, da sie auch im Munde des Volkes leben und mit der Volkspoesie enge verwachsen sind. Nur eine Melodie gibt es, die für nationales Eigenthum der Zigeuner gehalten wird, es ist die sogenannte Nagy-Idai siralmas nóta (Trauermelodie von Nagy-Ida), die Elegie der Zigeuner über den Untergang ihrer Herrlichkeit zu Nagy-Ida. Es ist dies ein unweit Kaschau gelegenes ungarisches Dorf, bei welchem die Zigeuner i. J. 1557 eine Niederlage erlitten, durch welche sie ihre ehemalige Selbstherrlichkeit und ihre Wojwoden verloren. Die Melodie nun, welche dieser tragischen Erinnerung der Zigeuner gewidmet ist, hat Schreiber dieser Zeilen auf dem Nationaltheater in Pesth in seltsamer Weise vortragen gehört. In einem Volksstück lassen sich Räuber drei Zigeuner kommen und verlangen von ihnen, dass sie was aufspielen; die Zigeuner zeigen ihr Cimbal und ihre Geigen vor, die durch einen Unfall, eine Prügelei vielleicht dienstunfähig geworden sind; sie machen sich aber anheischig die zertrümmerten Instrumente durch den Mund zu ersetzen und tragen nun die genannten Nagy-Idai siralmas nóta theils singend, theils in virtuoser Nachahmung des Cimbals auf höchst groteske Weise vor. Diese Melodie hat eine auffallende Aehnlichkeit mit einem gewissen Trauergesang der Juden, der in der orthodoxen Synagoge am Vorabende ihres Versöhnungstages gesungen wied.

Die Zigeuner, welche die Geige in ihrer Sprache „Schetra" nennen, waren und sind, wie gesagt, die Hauptträger der ungarischen Musik. Die Volkszählung in Ungarn im J. 1781 wies 1582 Zigeunermusikanten nach. Bei einer solchen Menge muss man natürlich voraussetzen, dass es zu jeder Zeit hervorragende Grössen gegeben habe, mitunter werden auch Zigeunerinnnen genannt, die vorzügliche Violinspieler waren.

Der erste Zigeuner-Musikant, den die Geschichte nennt, war Barman Döme, zu Lippa im J. 1553. Von dem obengenannten ungarischen Troubador Tinodi existiren einige Verse, in denen er erzählt, wie sehr Uluman Beg den Zigeuner Barman wegen seiner Musik liebt und ihn mit Geschenken überhäuft. Von den späteren Zigeuner-Musikanten mögen hier noch einige genannt werden: Barna Miska, Hofmusiker des Cardinals Emerich Esakz zu Illéslalva in der Zips, im J. 1737. Czinka Panna, eine Violinspielerin, welche Schwartner die Sappho der Zigeuner nennt, und die zu Gömör, im Jahre 1772 gestorben ist. Sie war die Directrice eines damals famosen Quartetts. Banyák Simon, ein berühmter Cimbalspieler zu Szerdahely im Presburger Comitat und Schwiegervater des berühmten Bihary. In seiner Jugend genoss er die Auszeichnung sich in Wien vor dem allerhöchsten Hofe hören lassen zu dürfen, und sein Spiel gefiel der Kaiserin Maria Theresia, der zweiten Gemahlin des Kaisers Franz I. so sehr, dass sie ihm ein Glascimbal anfertigen liess und es ihm schenkte. Dieses Instrument hat er freilich nur bei ausserordentlichen Gelegenheiten benutzt.

Der berühmteste in diesem Jahrhundert und unter allen seinen Vorgängern war Bihary János, geboren im

J. 1769 zu Nagy-Abony im Pressburger Comitat. Er genoss eines solchen Rufes, dass er während des Congresses im J. 1814 nach Wien berufen, öfter vor höchsten Personen spielte und mit Gold und Beifall belohnt wurde. Im J. 1824 brach er, von der Erlauer Restauration heimkehrend, indem der Wagen stürzte, den Arm, und gerieth von der Zeit an in Elend, da er sich von seinem reichen Einkommen nichts erspart hatte. Mit seinem gelähmten Arm (dem linken) spielte er wohl noch in den Wirthshäusern; er studirte seinem, einige Jahre alten Enkel Franz, der sich jetzt in Sárközi's Gesellschaft befinden soll, einige Stücke ein, und führte ihn als eine Art Wunderkind mit sich, aber auch das wollte ihm nicht mehr helfen. Er war und blieb arm, und hatte nur noch ein einziges Mal die Freude für sein Spiel Hunderte zu bekommen. Es war in einem Pesther Gasthause, wo ihn mehrere ungarische, reiche Herren bekümmert sitzen sahen. Sie liessen ihn spielen und belegten ihm dann den ganzen Arm buchstäblich mit Banknoten. Er starb im J. 1827 im 58. Jahre seines Lebens und wurde auf Kosten einiger Patrioten begraben. Sein Porträt befindet sich im Pesther Nationaltheater. Zellner's Bl. f. M., K. u. Th.

Zum Abschied.

Von einer Reise nach Dresden zurückgekehrt, finde ich hier in gewissen musikalischen Kreisen eine ungewöhnliche Aufregung über einige in der jüngsten Zeit erschienenen Berichte und Gegenberichte über die musikalischen Zustände am Niederrhein. Ueberall werde ich darauf angesprochen, Freund und Feind beschäftigt sich damit, ob ich der Verfasser jener Aufsätze sei oder nicht, in dieser Entgegnung wird dies zwischen den Zeilen angedeutet, in jener wird es bestimmt vorausgesetzt, endlich auch mit unzweideutigen Chiffern ausgesprochen, ja, man flüstert sich sogar in's Ohr, dass meine bevorstehende Uebersiedelung nach Dresden, gerade jetzt, nicht ohne Zusammenhang sein möge mit diesen letzten wichtigen Ereignissen! — Durch all diesen Wirrwar hindurch war es nicht ganz ohne Schwierigkeit dem Ursprunge jener zuversichtlichen Behauptungen auf die Spur zu kommen; es ist mir indessen dennoch gelungen. Ueberall wurde ich darauf hingewiesen, dass Herr Professor Breidenstein der Verbreiter jener Behauptung gewesen ist, obschon ich demselben gleich Anfangs, als er noch erst die Vermuthung ausgesprochen, durch einen gemeinschaftlichen Bekannten hatte andeuten lassen, sich dessen zu enthalten. Professor Breidenstein ist, nachdem von seiner Unfähigkeit öffentlich die Rede gewesen war, selbst nach Leipzig gereist, und hat dort der Redaktion die Frage vorgelegt, wer der Verfasser jener Aufsätze sei. Die Redaktion habe geantwortet, sie dürfe und werde den Namen nicht nennen. Auf seine fernere Frage, ob ich denn nicht der Verfasser sei, habe dieselbe nicht gesagt, dass ich es nicht sei.*) Auch habe die Redaktion ein Manuscript herbeigeholt, worin noch schlimmere Bemerkungen als die gedruckten über den Frager sich befunden; er, Professor Breidenstein habe die Gelegenheit benutzt, hineinzulauern, und da habe er denn auch geglaubt meine Schriftzüge in demselben zu erkennen.

Auf solche untrügliche Zeichen hin, welche seine ursprüngliche Vermuthung bestätigten, hat Herr Professor Breidenstein sich berufen gefühlt mich zuerst auf der Durchreise durch Cöln, dann auch hier in Bonn jedem, der es hören wollte, als den Verfasser zu bezeichnen. *Die Redaktion der neuen Zeitschrift für Musik hat inzwischen selbst gesprochen, und mich dadurch Alles Weiteren überhoben; ich überlasse einfach dem Publikum das Benehmen jener Herren zu beurtheilen und zu bezeichnen.* Müsste ich doch *wenigstens* in dem von der niederrheinischen Zeitung eingeschlagenen Tone fortfahren, wollte ich eine Silbe weiter darüber sagen; und das sei mir beim Abschied aus diesen Gegenden erspart. Auch was beide Herren in ihren Reden pro domo über mich selbst und meine hiesige Wirksamkeit zu äussern für gut gefunden, reizt mich jetzt wenig zu einer Erwiderung, ich lasse es ruhig unter dem übrigen

*) Daraus zu schliessen ist sehr klug: eine Redaktion, welche es mit ihrer Stellung unvereinbar hält, den Verfasser eines Artikels zu nennen, wird sich dazu hergeben durch Eingehen auf irgend welche namentliche Abfragen sich am Ende zu einer indirekten Antwort drängen zu lassen! Wie anders steht übrigens in dieser Hinsicht die Redaktion der neuen Leipziger Zeitschrift für Musik da, als die der Niederrheinischen, welche letztere sich in ihrer persönlichen Erbitterung so weit vergisst, dass sie, um gewisser Zwecke willen unaufgefordert und aus freien Stücken den Verfasser eines anonymen Aufsatzes dem Publikum aufzudrängen, und an, wie sie glaubt, geeignetster Stelle zu denunciren sucht. Ueberhaupt geht nichts über die Consequenz dieser Zeitung welche z. B. dem fremden Berichterstatter Urtheile vorwirft, wozu sie selbst in denselben Nummern schlagende Belege liefert, (wie z. B. über die Düsseldorfer Verhältnisse), die über ein und dasselbe Werk zu verschiedenen Zeiten günstigere oder ungünstigere Beurtheilungen gibt (wie z. B. über Schumann's Ouverture zur Genoveva). Persönliche Verhältnisse scheinen eben überall eine grosse Rolle zu spielen, wie es denn auch ganz charakteristisch ist, dass die niederrheinische Musikzeitung sich nicht scheut, in Bezug auf meine Person von „persönlicher Undankbarkeit" zu sprechen.

Schmutze. Hat sich doch die niederrheinische resp. frühere rheinische Musikzeitung die letzten Jahre hindurch in ihren Referaten über die Concerte des hiesigen Gesangvereins wie der Concordia zu verschiedenen Malen in vielleicht unbefangeneren Augenblicken hinlänglich darüber ausgesprochen. Jedenfalls scheinen Selbstbiographien nicht der Weg zu sein, das Publikum aufzuklären. Herr Professor Breidenstein meinte, die hiesige Gegend bedürfe keiner Aufklärung über seine Wirksamkeit; allerdings wäre ein jedes Wort in dieser Beziehung überflüssig: er ist bekannt seit lange. Aber auch für die Auswärtigen hätte es meiner Meinung nach dessen kaum bedurft; denn ich möchte wohl glauben, dass sich durch die Studirenden, welche während der letzten 30 Jahre die Universität besucht haben, eine Kunde seiner Wirksamkeit auch in die Ferne verbreitet hat. Ich für meine Person stehe von solchen Versuchen ab;*) es genügt mir, während ich im Begriff bin zu einem andern Wirkungskreise überzugehen, in dieser Hinsicht mein Bewusstsein; ich scheide mit innerer Beruhigung über meine Wirksamkeit, wenn auch nicht ohne Wehmuth aus der Stadt, an welche sich für mich so manche schöne musikalische Erinnerung anknüpft. Diese Erinnerungen seien meine letzten Gedanken und meine letzten Worte beim Scheiden. Inmitten der Abschiedsbesuche, mit welchen ich gerade beschäftigt bin, rufe ich nur noch auch den beiden Verbündeten Adieu zu, denen ich unbewusster Weise Gelegenheit gab, sich selbst vor dem Publikum in das rechte Licht zu setzen; dem Herrn Professor Breidenstein, dem sich noch manchmal die Gelegenheit darbieten möge, das Publikum mit seinen interessanten Mittheilungen über „Disciplin“ und „Ballkostüm“ „fürstliche Sänger“ und „Theorie der Musik“, „über das Glück geselliger Verbindungen im Uebermass“ „Gespenster aus schon eingesunkenen Gräbern“ u. dgl. zu unterhalten, so wie dem (selbstgewählten) Vertreter der Kritik am Niederrhein in zwei Hauptorganen; ich wünsche Beiden, dass wenn sie aus jenem Rausche der Aufregung in welcher ihnen Hören und Sehen vergangen zu sein scheint, aufwachen und sich die Augen reiben, recht deutlich die Windmühlen erkennen mögen, mit denen sie ein Treffen zu halten, und ihnen sämmtlich das Leben zu nehmen gedachten. Mit ihrer Beute sagte Don Quixote zu Sancho Pansa, wollen wir den Anfang machen uns zu bereicheren; denn solche Kriege sind gut und es geschieht Gott zu Dienst und Ehren, wenn man solche böse Brut vom Angesichte der Erde vertilgt.

Bonn, im Juli 1853.

von Wasielewski.

*) Doch möchte ich es, an dieser bescheidenen Stelle allenfalls wagen, jener von Herrn Professor Breidenstein ihrem ganzen Programme nach mitgetheilten Aufführung im akademischen Musiksaale, womit er seine öffentliche Wirksamkeit beschloss, trotz der genugsam beleuchteten Orgelproduktionen, ja (aufgeschriebenen und vom Blatt gespielten) Improvisationen, eine meiner letzten hiesigen Aufführungen, die der Johannespassion von J. S. Bach, mit Orchester und Orgel an die Seite zu stellen. Auch von ihr ist seiner Zeit in der niederrheinischen Musikzeitung die Rede gewesen. Mir wird die Freude und Erbauung an diesem herrlichen Werke von Seiten der zahlreichen Mitwirkenden, wie der Zuhörer unvergesslich bleiben. Auch mag diese Aufführung, so wie die vorhergegangenen des Belsazar, Messias und Samson von Händel, Paradies und Peri von Schumann, kurz die 22 öffentlichen Concerte, welche ich während meines dreijährigen Aufenthaltes in Bonn zu leiten das Vergnügen hatte, (ob Herr Prof. Breidenstein in seinem 30jährigen Wirken eine viel grössere Anzahl aufzuweisen hat?) stillschweigend zeigen, wie es mit dem hiesigen Gesangverein beschaffen ist, der vor zwei Jahren, wie hier Jedermann bekannt, durch eine neue Organisation absichtlich auf die Besseren beschränkt, und dadurch an Zahl aber nicht an Inhalt verringert wurde. Ueberhaupt glaube ich über den Standpunkt der öffentlichen Musik, den ich hier zurücklasse vollkommen beruhigt sein zu können; dass der Kampf für das Gute und Edle in der Kunst, an dem ich mich während meines hiesigen Aufenthaltes betheiligte, nicht versiegen wird, dafür bürgt mir die lebhafte, die ganz entschiedene Unterstützung, welche ich in dieser Beziehung in meiner Wirksamkeit als Dirigent des Gesangvereins wie des Beethovenvereins von Seiten der Vorstände dieser Gesellschaften gefunden. Die bekannte Richtung der Leiter derselben macht auch des Herrn Prof. Breidenstein angekündigte Pflichtanstrengungen „beabsichtigte Missgriffe und die schlimmen Folgen verderblicher Einflüsse nach Kräften verhüten zu helfen“ zum Mindesten überflüssig. Wie wenig man in der That hier seiner Hülfe benöthigt zu sein glaubt, zeigt die Thatsache, dass er seit Jahren zu keinem der Vorstände, welche die verschiedenen hier bestehenden Vereine leiten, herangezogen resp. dazu gewählt worden ist. Was unter solchen Umständen von seinen die einzelnen Gesellschaften nach der Reihe bemäkelnden Bemerkungen zu halten sei, vermag der Leser selbst zu beurtheilen.

Aus Wiesbaden.

Wir befinden uns hier gegenwärtig wieder in dem vollen Wogen und Treiben, das in den Sommermonaten eine stark besuchte Kurstadt bewegt. Täglich kommen neue Fremde an, täglich sieht man soche wieder abgehen, die irgend einen ihrer Zwecke hier erreicht. Unter den vielen Faktoren, die solch ein Kurleben bedingen, ist gewiss nicht die geringste die göttliche

Musika; diese belebt den sonst ruhigen Schritt, den der Genesung Suchende in den ersten Stunden des Tages in der neuerbauten, prachtvollen Trinkhalle von und nach Hyiäa's Quelle mit vollem oder geleerten Glase richtet. Ein Theil unseres Theaterorchesters spielt in diesen Morgenstunden; sie erfreut wieder sein Herz und zwar in mächtigeren, pompöseren Klängen, wenn er in den Nachmittagsstunden, nachdem die grösste Hitze des Tages sich gemildert hat, sich in das Drängen der ganzen Kurwelt stürzt, die in dem herrlichen Kursaalgarten ab und aufwogt — die ganze hiesige Militairmusik, unter Herrn Kapellmeister's *Stadtfeld* sicherer Leitung lässt bald die Tannhäuser-Ouverture, bald die Einleitung zu dem 3. Akte Lohengrins, bald Verdi, bald Balfe, bald Strauss, bald Lanner, bald des alten Zulehners Potpourris, bald die Quintessenz älterer und neuer Opern hier erklingen. Alles fleissig einstudirt u. tadellos exekutirt; wenige Augenblicke später schallt sie ihm wieder in den Räumen unseres Theaters oder im Concertsaale entgegen, und zuweilen wiegt sie noch in der spätesten Abendstunde von 9—11 in den Nacht-Kurgarten-Concerten, ihn in sanfte Träumereien. Unser Beruf ist es nun, dieser musikalischen Leistungen da insbesondere zu gedenken, wo sie in ihrer höchsten Potenz auftreten — im Theater und im Concertsaale. Also zunächst die Oper.

Während diese im Winter in ruhigem, oft einförmigem Geleise geht, hat sie im Sommer auch ein Kurleben; berühmte Gäste, Sänger und Schauspieler kommen und gehen, eine Erscheinung verdrängt die andere, wie eine Oper die andere verdrängt. Ueber den eigentlichen Zustand der Oper lässt sich jetzt fast gar kein bestimmtes Urtheil fällen; dieses ist nur dann möglich, wenn neue Bedingungen weniger herzutreten; wir können nur sagen, sie ist glänzend oder nicht glänzend. Unter diesen beiden Attributen dürfen wir das erstere wählen, obgleich es nicht in dem Grade, wie vor 2—3 Jahren sich darstellt. Den Reigen der Gäste hatte Herr *Tichatscheck* eröffnet, der als „Tannhäuser", als „Georg" als „Raoul", als „Johann von Leyden" und als „Eleazar" (Jüdin) mit solchem Erfolge aufgetreten war, dass Wiederholungen der erst- und letztgenannten Opern Statt finden mussten. Der Höhepunkt seiner Leistungen beruhte unbestreitbar in der Jüdin als „Eleazar" welche Partie seinen noch immer herrlichen Stimmmitteln ganz besonders angemessen ist, wo er sein treffliches Spiel am schärfsten entfalten konnte. Dass sein „Tannhäuser" nicht minder trefflich sei, ist selbstverständlich, da er ihn unter Wagner einstudirt, unter Wagners Direktion ihn zuerst ausgeführt. Nicht auf diesem Punkte stand sein „Raoul", noch minder sein „Georg" dessen Lyrik sich mit dem Heroismus der übrigen Partien in ein und derselben Person nicht vereinigen will. Hr. Tichatscheck geht in seinen hervorragenden Leistungen mit einer Sorgfalt mit einer Gewissenhaftigkeit, einer Gewandtheit auf den Geist der Musik und des Dramas ein, dass er stets als eine der ersten Grössen seines Genres dastehen wird; er weiss ihnen dabei gleichzeitig einen ungewöhnlichen Schwung zu verleihen, sie mit einem hinreissenden Feuer zu durchdringen. Er ärndete hier allseitige Anerkennung.

Auch die nöthig gewordene Completirung unseres Opernpersonales brachte uns neue Erscheinungen; an die Stelle des uns verlassenden hier oft verkannten Frl. *Rutschmann* tritt Frau *Jagols-Roth*, an die des nach Braunschweig berufenen, hier durch die Seele ihres Gesanges der vorzügliche Liebling unseres Publikums gewordene Frl. *Storck*, deren Verlust wir sehr bedauern, tritt Frau *Stradiot-Mende*, an die des bereits nach Wien abgegangenen lieblichen Barytonisten *Minetti* trat Herr *Ueberhorst*. Alle genannten sind schon in verschiedenen Partien aufgetreten; die beiden ersten haben entschieden gefallen, Frau J.-Roth vorzüglich durch die bedeutende Höhe, reine Intonation und den angenehmen Klang ihrer Stimme, Frau Str.-Mende (Mezzo-Sopran) durch die Frische, Naturwüchsigkeit, den edlen Timbre ihres Organs, ihr feuriges Spiel; Hr. Ueberhorst indess lässt uns täglich mehr seinen Vorgänger vermissen und sein Engagement für unsere Bühne, wo *Stepan, Beck*, und *Minetti* sich unmittelbar folgten, als einen Missgriff der Direktion, der in Hrn. Boschi besserer Ersatz zu Gebot gestanden hätte, darstellen. Nichtsdestoweniger ist Hr. Ueberhorst ein fleissiger, vernünftiger Sänger, dem aber leider die Mittel fehlen.

Das Repertoir betreffend, sehen wir in diesen Tagen (Mitte Juli) die Aufführung des hier lange vernachlässigten „Lohengrin", sowie der des „Nordsternes" entgegen. Mit letzterem ging es sehr rasch von Statten, es wurden erst — *vorigen Herbst* die Rollen vertheilt!

Der Concertsalon der Saison wurde mit dem Abschieds-Concerte des Hrn. Minetti eröffnet; diesem folgte das Concert des Bassisten Hrn. *Colbrun* und der Sopranistin Mad. *Colbrun* aus Paris. In beiden Concerten glänzten — die hier weilenden Pianisten *Ehrlich* und *Rubinstein*. Ersterer trug im erstgenannten Concerte sein Impromptu über Themas aus „Regimentstochter" sein Finale aus „Sonnambula" und seine Polka-Etude vor, letzterer in dem andern Concerte „No 5" seines herrlichen Albums, „Kamenoiostrow", eine seiner Etuden und „la Berceuse" von Chopin. In Hrn. Ehrlichs Vor-

trägen wehten Anmuth, Leichtigkeit und Lieblichkeit; in dem Flusse des Spieles waren die halsbrechenden Cascaden der Finger, die labyrinthischen, oft selbst contrapunktischen Windungen der Composition kaum zu erkennen; in Hrn. Rubinsteins Vorträgen imponirte die kräftige Naturwüchsigkeit, Genialität, und Hoheit, ein im Sturme an der Meeresküste mit flatternden Haaren dastehender, von der Naturgrösse wild leidenschaftlich entflammter Byron; — doch nur ein solcher in seinen Tönen, sein Aeusseres ist ruhig, anspruchslos. Beide Künstler wurden mit hohem Beifall belohnt. Die übrigen Nummern von Minetti's Concert bestanden aus Gesangsvorträgen des Concertgebers, der Frau *Schröder-Dümmler*, des Frl. *Friedemann* und das Bassisten Hrn. *Klein* von Darmstadt, nebst einer Fantasie für Violine unseres gediegenen Orchestermitgliedes Hrn. Concertmeisters *Fischer*. Aus dem andern Concerte haben wir insbesondere der beiden Künstler Hr. und Mad. Colbrun zu gedenken. Der Eine ist als Bassist was die Andere als Sopranistin; dort Fülle des Tones, Tiefe, selbst bedeutender Umfang nach der Höhe, französische Geschmeidigkeit, hier Schmelz der Stimme, Höhe, selbst bedeutender Umfang nach der Tiefe, ungemein leichte Coloratur. Hr. Colbrun sang: „In diesen heiligen Hallen" und zwei Romanzen. Mad. Colbrun sang eine Arie aus Cenrentola, „Variations du Toreador" von Adam, sodann vereinigten beide ihre Leistungen indem Duo „se la vita" a. Semiramis u. einem Quartett a. „Charles VI" v. Halevy.

Noch besonders hervorzuheben ist ein Trio Rubinsteins für Piano (R.) Violine (Hr. Fischer) und Cello (Hr. Hom von Mainz). — Frl. *Birch*, welche eben mit ihrer Mutter, der als Verfasserin so vieler Bühnenstücke bekannten Birch-Pfeifer, hier weilt, sprach noch ein Gedicht „Simson und Delila". (Beide sind schon oft und mit grossem Beifall auf hiesiger Bühne aufgetreten.) — In diesen Tagen findet auch ein Concert des ebenfalls hier weilenden Pianisten *Jaell* Statt. Nie hatten wir eine Zusammenstellung von ausgezeichneten Pianisten hier, wie jetzt. — Hr. Colbrun wird demnächst auch in einigen Opern auftreten. *11.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Tübingen. Wenn unsere Universität in ihrer abgeschnittenen Lage auf jene Genüsse und Bildungsquellen verzichten muss, welche in den Werken der bildenden Kunst und in der Schaubühne sich öffnen, so wird sie dafür wenigstens auf Einem Gebiet des Schönen entschädigt, dem der Musik. Sie verdankt dies vor Allem der unverdrossenen Thätigkeit, dem feinen Sinne, der liebevollen Aufopferung unseres Silcher und seiner Liedertafel. Neuerdings hat sich Herr Dr. Silcher mit seinem jugendlichen Sängerchor auf ein neues Gebiet gewagt: er hat es unternommen, die zwei von Mendelssohn componirten Tragödien des Sophokles „Antigone" und „Oedipus in Colonos", unterstützt von deklamatorischem Vortrag aufzuführen. Nachdem zweimal, im vorletzten Winter und letzten Sommer, mit dem besten Erfolge die „Antigone" aufgeführt war, kam jetzt „Oedipus" an die Reihe; diesmal sollte die Liedertafel im deklamatorischen Theile durch eine ausgezeichnete Kraft unterstützt werden. Herr K. Grunert, der Musenstadt seit Jahren ein liebgewordener Freund und Träger eines schönen Bandes, das Wissenschaft und Kunst, Hochschule und Hauptstadt verbindet, übernahm die Lesung der Rollen. Wie immer, so vereinigte er auch in dieser Leistung die Schärfe des Einzelnen, die Energie der unterscheidenden Charaktergebung mit der idealen Würde, mit jener Grossheit, welche vor Allem der monumentale Styl der Antike fordert; besonders aber erfreuten wir uns an der gesunden, männlich schönen, biederen Haltung, in welcher aus der Mitte der Gebrochenen, Verstimmten, Leidenden, wie wenn aus dumpfen Klagelauten ein heller Trompetenklang dränge, der edle Theseus hervortrat. Ein wohlgeleiteter Strom, jetzt aufbrausend, jetzt sanfter wallend, schoss neben und zwischen dem Gesprochenen der Chorgesang hervor und man fühlte wohl, wie diesmal die Wechselwirkung, worin die Kunst des Vortrages und des Gesanges sich trugen und hoben, die Sänger mit einer erhöhten Begeisterung erfüllte. Unsern freundlichen Gast Herrn Grunert wollte diesmal die Liedertafel auch recht ausdrücklich ehren; am Abend vor der Aufführung wurde ihm unter Fackelschein ein Ständchen und Lebehoch gebracht, worauf er mit gehobener Stimmung und kraftvollem Wort aussprach, wie erfrischend, verjüngend die warme Empfänglichkeit seiner hiesigen Zuhörer stets auf ihn zurückwirken, und am Sonntage begleitete den Scheidenden, dem sich eine Anzahl Studirender und, eingeladen von der Liedertafel, die seine Vorlesung der „Antigone" in dankbarer Erinnerung trägt, Professor Vischer angeschlossen hatte, eine Ehrenwache rüstiger Reiter, mit glänzenden Festbinden geschmückt, deren einer die flatternde Fahne der Liedertafel vorantrug.

Paris. Der grossen Oper steht ein herber Verlust bevor, da Sophie Cruvelli ihren Contrakt nicht mehr erneuern, sondern gleich nach Ablauf desselben sich vermählen und der Bühne gänzlich entsagen wird. Aus diesem Grunde wird statt Frln. Cruvelli, Mad. Lafon die Hauptpartie in der Oper „Santa Chiara" übernehmen. — Wie wir bereits kürzlich meldeten, hat der Director der italienischen Oper, Obrist Ragani seinen Abschied genommen; sein Nachfolger ist Herr M. Calzado aus Havanna, dem der Tenorist Salvi als Adjunkt beigegeben wurde. — Das Lyrische Theater wird am 5. August mit einer Novität geöffnet; dieselbe heisst „Paraguassu", Lyrisches Drama mit Musik von Villeneuve und Kally.

London. Meyerbeer's „Nordstern", welcher am 20. Juli unter des Componisten Leitung im Covent-Garden in Scene ging, hatte sich eines hier ganz ungewöhnlichen Beifalls zu erfreuen. Meyerbeer wurde nach dem zweiten Act und am Schluss enthusiastisch gerufen; Blumenkränze flogen ihm in Masse entgegen und der erste derselben kam aus der königlichen Loge, was als ein Ereigniss betrachtet werden darf, da dies früher niemals geschehen

---

(Adolphe Adam) Nach Anbryet (Artiste) repräsentirt Adolphe Adam in der französischen Musik die populäre Gattung Man nennt in Frankreich dasjenige populär, sei es eine musikalische, moralische oder literarische Idee, was in dem grossen Volkshaufen Umlauf findet. Wenn ein Opernmotiv, ein Lied u. s. w. in den Faubourgs allgemein widerhallt, so gilt es für populär. Der Verfasser mag aber von dieser Popularität, die nach ihm nur den Trivialen, Gemeinen günstig ist, nichts wissen und er sagt in dieser Beziehung von Adolphe Adam: Er hält sich selbst für einen populären Componisten und gerade dies trägt dazu bei, ihn zu verderben. Sein Vertrauen zu der Wahrheit der populären Gattung hat seinem Interesse dienen können, aber es hat nothwendig seinem Werth als Componisten geschadet. Der Schöpfer des „Postillon de Lonjumeau“ und der „Giralda“ bildet sich ein und spricht es nöthigenfalls auch aus, dass er das Wahre der Musik und der französischen Tradition erfasst habe, nämlich den klaren, fluiden, heitern, natürlichen und dabei gemässigten Styl. Dieses hindert ihn nicht seine Kunstgenossen zu achten, doch deutet er gelegentlich an, dass sie ein wenig im Irrthume befangen, nicht auf dem rechten Wege seien. Auber erscheint ihm zu weltlich, Halevy zu sehr sich abmühend und übergeschäftigt, Meyerbeer zu verwickelt, Grisar zu fein. Wir aber glauben, dass Adolphe Adam, obwohl zu Vorzüglichem geeignet, doch nur mittelmässige Werke hervorbringt, weil er sich über die Bedingungen der Kunst täuscht; die Kunst ist aristokratischer als er denkt. Nicht alle seine Leistungen indess zeigen von dieser unglücklichen Theorie, bisweilen ist Adam ein Béranger in der Lyrik (lyrischen Musik); aber jene ihm nothwendig erscheinende Popularität, die ihm, so zu sagen, zur Gewohnheit geworden, tritt nur zu oft in seiner Musik hervor. Nach den Compositionen, die man allenfalls als Opern bezeichnen kann, w. z. B. der Postillon und mehrere hübsche Potpourris, wie le Bijou perdu hat jene Verblendung Adams bestimmt, Alles anzunehmen, was ihm in die Gedanken kommt; seine ganze Kraft zur Erzeugung eines neuen werthvollen Werkes zu sammeln, fällt ihm nicht ein; er lässt sich gehen, vernachlässigt, widerholt, zersplittert sich, er ist mehr weitschweifig als reichhaltig Im Allgemeinen betrachtet, könnte man Adam den Auber des Spiessbürgers nennen. Und doch versöhnt uns eine seltene Eigenschaft mit Adams Banalitäten, Verirrungen und Ueberstürzungen. Er besitzt die Gabe der Melodie Die Idee fliesst bei ihm von der Quelle; zwar ist diese oft lau, fade, ohne Geschmack, aber sie versiegt nicht und dieses natürliche Hervorsprudeln verleiht selbst seinen trivialsten Sachen einen gewissen Reiz. In den Opern „Toreador“, „Giselle“ und vorzüglich „Si j'étais roi“ u. s. w. ist viel Schönes enthalten, aber vollkommen ist keins dieser Werke. Adolphe Adam zieht vielleicht einem Ruhm, der einen langen Credit fordert, das Bekanntsein vor, welches in klingender Münze zahlt We es vorzugsweise auf Gelderwerb abgesehen ist, muss das höhere Kunststreben zurückstehen.

Nach Heinsius heisst Clarinettist: „Gellflötenbläser.“ Nach der Sprachreinigung hiesse Orchester: „Tonkunstwerkstätte“; also ein Clarinettist des königlichen Orchesters: „Gellflötenbläser der königlichen Tonkunstwerkstätte.“

Rundschau.

Das neu erbaute Brüsseler Theater wird am 1. September eröffnet; die neue Einrichtung desselben soll an Luxus nichts zu wünschen übrig lassen.

Vieuxtemps wird Ende dieses Monats in Homburg und Ems Concerte geben.

Der Tenorist Theoder Formes gastirt mit grossem Erfolg in Breslau.

Der Pianist Ed. Doctor aus München macht einen Ausflug nach Tyrol und beabsichtigt von dort nach Paris zu reisen, um seine neuesten Compositionen zu spielen.

Die Signale melden, dass Spohr mehrere Tage bei seinen Brüdern in Braunschweig verweilte und dass er in diesem Jahre nicht, wie es früher oft geschah, seine Ferienreise zu der Leitung irgend einer grossen Musik, sondern nur zur Erholung und Zerstreuung benutzt. Bevor er hier eintraf, war er schon in Hamburg und Lübeck gewesen, wo seine zahlreichen Verehrer ihm Festlichkeiten bereiteten. In einem Privatzirkel hierselbst spielte Spohr mit seiner Gattin einige Salonstücke eigener Composition für Geige und Forteplano. Ungeachtet seiner, 70 Jahre beherrscht er sein Instrument mit ungeschwächter Kraft und mit dem eigenthümlichen, vollen, elegischen Tone, weiss er noch in unvergleichlich schönem Vortrage des Adagio seine Zuhörer zu rühren und zu entzücken.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 31. Cöln, den 4. August 1855. **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Streifzüge durch die Pariser Ausstellung.

I.

Wenn man den Catalog der Industrie-Ausstellung — hier trotz seines ganz respectabeln Umfangs von 448 Seiten allgemein le livret genannt — durchsieht, so findet man zwei Hauptabtheilungen, *Industrie* und *schöne Künste*, die dann wieder in verschiedene Gruppen, Klassen und Sectionen zerfallen. Man hat sich hierbei den Londoner Catalog zum Muster genommen und gut daran gethan, weil ohne ein solches Steuer man Gefahr gelaufen wäre, in diesem industiellen Ocean unterzugehen.

Nun aber, wo einmal eine Abtheilung für die schönen Künste existirt, scheint es wohl nicht mehr als billig, dort die Musik aufzusuchen — aber vergebens. Und es konnte kaum anders sein! Denn die Componisten und Musiker sind es ja nicht, welche ausstellen; sie sind gewohnt sich Manchem an andern Orten auszusetzen, ohne dass es gerade ein Pallast wie der der Ausstellung sein muss und man braucht eben nur vor das Thor des Industriepallastes zu treten, um in der hart anliegenden Unzahl von Cafés chantants gleich einen solchen Ort zu finden. Beiläufig bemerkt, soll Rossini der bei seiner neulichen Anwesenheit einige dieser Kaffehäuser besuchte, gesagt haben, dass, wenn er noch componirte, er nur für diese Institute schreiben würde. Um aber auf die Musik zurückzukommen, so hat man die hierhin gehörenden Instrumente bei der Abtheilung *Industrie* rangirt, vielleicht desshalb, weil man seit einiger Zeit unter den hiesigen Musikern einer Menge Industrieller begegnet; freilich findet man dagegen auf der andern Seite Instrumentenmacher, die den Namen Künstler verdienen.

Nach der Classifikation dieses Catalogs ist die Musik, wie es der Zufall gerade mit sich brachte, in mehreren Sektionen vertreten; die Instrumente aber bilden zusammen die siebenundzwanzigste Klasse, die *letzte* der industriellen Abtheilung, aber immer doch eine eigene, wozu sich die Herren Instrumentenmacher Glück wünschen können, denn wer weiss, wo ohne dies die Herren Fabrikanten rangirt worden wären. Wir nennen heutzutage ein schlechtes Instrument wohl noch Kasten, Holzschuh, Kessel und gerade solchen Handwerkern theilte man im vorigen Jahrhundert die Instrumentenmacher zu, so dass beispielsweise Herr Sax, der übrigens beiläufig gesagt, kein einziges seiner geräuschvollen Instrumenten ausgestellt hat, vor hundert Jahren nur ganz einfach ein Kupferschläger genannt worden wäre, wie gross auch das Verdienst seiner Erfindungen gewesen sein mochte.

Man hat diese siebenundzwanzigste Klasse in acht Unterabtheilungen gebracht: 1. Blasinstrumente von Holz. 2. Blasinstrumente von Metall. 3. Blasinstrumente mit Klappen. 4. Saiteninstrumente. 5. Saiteninstrumente mit Tasten. 6. Instrumente mit Percussion. 7. Automatische Instrumente. 8. Allgemeine einschlägige Fabrikate. Diese Eintheilung mag von Manchem bekrittelt, aber es dürfte schwer werden, eine bessere zu finden und der einzige Mangel ist wohl nur der, dass die Instrumente einer und derselben Gattung nicht nahe genug zusammenstehen, um sie mit einem Blick umfassen zu können. Ausserdem habe ich aber noch etwas vermisst und zwar manche Instrumente, die sich auf der Ausstellung zu London sehr vortheilhaft ausnahmen und hier fehlen. Die betreffenden Fabrikanten hätten, wenn sie nicht dasselbe einschicken wollten, doch wenigstens Aehnliches oder noch besser Vorzüglicheres ausstellen sollen. Wer weiss, ob es sie später nicht reut, so theilnahmlos geblieben zu sein!

Die heutige allgemeine Ausstellung ist zugleich die gewöhnliche fünfjährige, die eigentlich 1854 hätte statt-

finden sollen. Vergleicht man sie mit den vorhergegangenen, so ist sie sehr reich ausgestattet und ebenso hat die Zahl der Aussteller stets zugenommen. Die musikalische Industrie, welche auf allen Ausstellungen von 1789 bis 1819 kaum erwähnenswerth war, hat von da ab einen grösseren Aufschwung genommen und zwanzig Jahre später im Jahre 1839 zählte man schon 157 Aussteller. Bei der heutigen Ausstellung bilden die Instrumentenmacher Frankreichs schon eine Liste von 221 Namen und rechnet man einschlägige Artikel zu, so kann man jener Zahl noch hundert weitere Namen beifügen.

Die musikalische Industrie der fremden Länder ist durch 157 Aussteller vertreten. Davon kommen auf Oestreich 50, einschliesslich 14 die Nord-Italien angehören; auf England 25, auf die Schweiz 13, auf Preussen 12, Belgien 11, Bayern 10, Würtemberg 7, Dänemark 6. Der Rest vertheilt sich auf die kleineren Staaten. Spanien hat nur einen Aussteller und dieser ist ein Franzose; Portugal ist gar nicht vertreten.

Geht man nun dies Namensverzeichniss von 378 Ausstellern durch, von welchen mehrere bis zu einem Dutzend Artikel zur Ansicht eingeschickt haben, so muss bei Vielen der Gedanke aufsteigen, dass sie hier einer Menge neuer mechanischer Erfindungen begegnen würden, Erfindungen, welche, dem Componisten neue Mittel bietend, ihn in den Stand setzten, eine entsprechende Wirkung auf die Zuhörer auszuüben. Leider ist dem nicht so, und je zahlreicher die Ausstellung ist, desto mehr muss man sich wundern, so wenigen wirklich neuen Ideen zu begegnen.

Ohne Zweifel bilden die bemerkenswerthen Vervollkommnungen, die in den letzten Jahren an vielen Instrumenten vorgenommen worden sind, manches Neue aber dies neue ist zu wenig hervorragend und lässt die eigentliche Sache beim Alten. So hatten z. B. zur Zeit Mozarts, das heisst vor sechszig Jahren, die Claviere nur fünf Oktaven; heute haben sie deren sieben und diese Ausdehnung hat dem Spieler Mittel geboten, die ihm bis dahin unbekannt waren. Die Intensität und Quantität des Tons gestatten dem Spieler Wagnisse, die er sich einige Jahre früher nicht erlauben durfte, wo die sinnreiche Construktion der Hämmer und die Solidität des Instrumentes überhaupt noch nicht so weit vorgeschritten war, um die Furcht den Saiten zu Vieles zuzumuthen, zu verscheuchen. Man findet in dieser Beziehung heute allerdings Combinationen, die jeden Instrumentenbauer des vorigen Jahrhunderts in ein gerechtes Staunen versetzen würden, aber trotz Alledem bleibt das Ganze eben nur ein Piano und von einer durchgreifenden Erfindung konnte nur an dem Tage Rede sein, wo das Piano an die Stelle des alten Claviers und Hämmer an die Stelle der Federspulen traten, die früher zum Ertönen der Saiten verwendet wurden.

Hier wäre denn auch der Platz, eines sehr wichtigen Faktums zu gedenken, welches wohl von Wenigen beachtet würde, wenn man sie nicht darauf aufmerksam machte, nämlich: *dass das Piano in der That bestand, ehe es erfunden wurde*, denn seine Vertretung des früheren Claviers war weiter nichts als der vorhergegangene Fortschritt des Tympanon zum Psalterion. Das Clavier war nichts weiter als ein mechanisches Psalterion, das man durch ein mechanisches Tympanon ersetzte, welches Letztere dann in immer weiterer Vervollkommnung bis zu der Stufe schritt, auf welche es heute die berühmten Instrumentenbauer Frankreichs, Deutschlands und Englands, deren Name in dem Munde eines jeden Musikers ist, gebracht haben.*)

Ich habe diese Bemerkung niedergeschrieben, um zu zeigen, dass die wirklichen Erfindungen, die eigentlich jungfräulichen Ideen, sowohl in dem industriellen als künstlichen Theil der Musik gleich schwer zu finden sind und welch grossen Anspruch auf Ruf derjenige erheben könnte, der ein ganz *neues* Instrument erfände, weniger *neu* was den Mechanismus betrifft, der ohnehin für den Zuhörer ziemlich gleichgültig ist, als was den Effekt und vor Allem den Klang angeht. Es ist gerade hinsichtlich des letzteren Punktes zu bedauern, dass die Instrumentenmacher im Verein mit den Physikern demselben nicht mehr Aufmerksamkeit zuwenden. Wie kommt es, dass bei so vielen verschiedenartigen Stoffen, welche die Natur liefert, bei so vielen Mitteln sie zu benutzen und bei der Leichtigkeit deren Resultate zu modificiren, der Klang fast aller Instrumente so wenig von einander abweicht? Wie ging es zu, dass man die in dieser Richtung gemachten Versuche so wenig auf-

*) Das Psalterion, dessen Gebrauch noch nicht ganz verloren gegangen, ist ein Instrument in Form einer ungleichseitigen viereckigen Schachtel, über welche Saiten von Stahl gezogen sind, die an den Seiten durch zwei kleine Stege gehalten werden Man spielt auf den Saiten mit Federn die wie Zahnstocher zugespitzt sind, oder indem man an beiden Händen Fingerhüte anzieht die in einer feinen Spitze endigen.

Das Tympanon weicht, der Form nach, wenig vom Psalterion ab; der Ton wird indessen bei diesem Instrumente weniger dadurch, dass man in die Saiten greift, als dass man dieselben mit kleinen Korkhämmern, deren Stiel aus Fischbein besteht, anschlägt, hervorgebracht,

munterte und dass so viele Versuchen, die Gladni und später Savart machten, so ganz vergessen wurden, dass sie fast keine Spur zurückgelassen haben. Wohl hat man beim Orgelbau Verbesserungen angebracht, die beinahe einen neuen Klang zum Resultate hatten aber das einzige neue Instrument, welches ein verflossenes Jahrhundert erfinden sah, bleibt die Clarinette.

Diese Betrachtungen werden gewiss ausser mir noch manchem Andern gekommen sein, wenn er die Gallerien des Industriepallastes eiligen Laufes durchstrich; man darf indessen nicht den Schluss daraus ziehen, dass die Ausstellung, einfach von ihrem musikalischen Theil betrachtet, nicht ein ebenso beachtenswerthes Ganze als einzelne höchst anziehende Details bildet.

Diese Vereinigung aller Meisterwerke der musikalischen Industrie unsers Jahrhunderts würde einen weit feierlicheren Anblick darbieten, wenn man, wie es in Vorschlag war und bei den Gemälden auch wirklich zur Ausführung gekommen ist, einen eigenen Saal dafür hergegeben hätte. Auch wäre es wohl weit erspriesslicher gewesen, wenn, da doch einmal eine eigene Klasse aus den musikalischen Erzeugnissen gebildet worden, dieselben der Betrachtung der Art freigegeben worden wären, so dass man sie versuchen und untersuchen hätte können. Denn die einfach flüchtige Beschauung genügt einmal hier nicht und ein Instrument ist kein Möbel, über welches das Auge mit einem Blick aburtheilen kann. Um ein Piano abzuschätzen, muss man wenigstens sich vor dasselbe hinsetzen, und durch Spiel versuchen können, was indessen bei der gegenwärtigen Einrichtung der Ausstellung unmöglich ist.

Es wird nicht das Einzigemal sein, dass ich in meinen weiteren Artikeln, Bemerkungen dieser Art einschiebe, obgleich ich ganz gewiss auf manchen Widerspruch stossen werde; ich wollte aber die erste beste Gelegenheit benutzen und wenn meine Leser am Schlusse eines Artikels zuweilen etwas ermüdet sind, so mögen sie mich mit dem Gedanken entschuldigen, dass ich es am Schlusse meiner Wanderungen durch die Ausstellung nicht minder als sie sein werde.

Aus München.

den 24. Juli 1855.

Kennen Sie das fürchterliche Gespenst, „Schreibfaulheit“? Haben Sie je das schreckliche Gefühl empfunden eine Sache anzufangen, aber nie zu enden? Haben Sie sich noch nie in bester Laune an den Schreibtisch gesetzt, das Papier gerade gelegt, die Feder zur Hand genommen? Da plötzlich lächelt und grinset Sie ein Phantom an, wirft Ihnen die Feder aus der Hand, reisst Ihnen das Papier weg, verscheuch Sie vom Schreibtisch, streicht aus ihrem Gehirn alle vernünftigen, schreibfähigen Gedanken, kurz macht Sie zum unglücklichsten, unfähigsten, abgeschmacktesten aller Correspondenten. Sollte Ihnen das noch nie begegnet sein? Nun wenn nicht, so bedauren Sie wenigstens mich, den seit drei Wochen dieses Gespenst peinigt, quält, foltert. Heute doch will ich mich ermannen, mich rüsten zum Kampfe und den giftigen Drachen verscheuchen, wenn nicht gar tödten. — Victoria! es ist gelungen, wir sind befreit, wir athmen wieder frei auf und wollen nun plaudern, plaudern von der Tonkunst „All hail to thee, All powerful harmony!“ von der kleinen Zahl der kunstbegeisterten Musiker, die mit ganzer Seele hören, die den sinnlichen und geistigen Genuss zu vereinen verstehen; von der zum Entsetzen gross angewachsenen Masse derer, welche nur aus Eitelkeit Musikverständigseinwollende sind, oder welche nur mit dem Verstande Musik anhören wollen, oder welche blos mit den Ohren hören, wie jedes Thier, und welche alle raisonniren oder besser deraisonniren über Kunst und Musik; von den Resultaten dieser Raisonnements; von der Verderbtheit des Geschmacks, dem Schwinden jeder Empfänglichkeit für das Edle, Einfache, Grosse, dem Mangel an Verständniss des wahrhaft Schönen und Vollendeten; plaudern von einer früher nie geahnten Genügsamkeit, welche sich geltend macht und bei einer gelungenen Passage, bei einem herausgeschrieenen halbwegs schönen Ton, bei einem noch so mangelhaften aber mit Fortissimos und Pianissimos gewürzten Ensemble in Jubel und Entzücken ausbrechen kann; plaudern — doch wir werden zu ernst, für den Sommer wenigstens, wir wollen sparen, der Winter und mit ihm die Concert- und Theatersaison wird uns leider genug Stoff bieten zur Anknüpfung trauriger aber leider nur zu wahrer Reflectionen.

Münchens Phisiognomie hat sich seit einigen Wochen bedeutend verändert, sie ist lebendiger geworden, abwechselnder, bewegter. Ein lebhafteres Kolorit macht sich bemerkbar; überall begegnet man lebendig gewordenen in den schönsten Farben — roth, grün, braun — prangenden Murrays und Baedekers, hier Engländern, dort Franzosen, hier Preussen, dort Oesterreichern, dazu das herrlichste Regenwetter mit etwas Sturm und nie ausgehendem Schmutz. Dass das Hoftheater nun von den Fremden sehr besucht, wird wohl nicht bald Jemanden wundern. Belauschen wir ein wenig diese

Fremdlinge, suchen wir ihre Urtheile über Oper, Schauspiel zu vernehmen, wir können doch nur für München Schmeichelhaftes erfahren. Die Leute reisen und wer das thut, hat viel gesehen, kann was erzählen, kann vergleichen und s. f. doch was musste ich hören, von diesen mit Blindheit geschlagenen?! Sie zogen los auf unser Theater überhaupt, auf unsere Oper, unser Schauspiel, insbesondere fanden sie das Repertoire, was eine Woche oft fast nur Trauerspiele, eine andere fast nur Ballets, dann eine Reihe komischer Opern, dann wieder Lustspiele umfasst, schlecht zusammengestellt, lachten über den Hoftheater-Intendanten Dr. *Dingelstedt*, welcher Herrn *Kindermann* zum Opern-Regisseur ernannte, glossirten über die Unfähigkeit genannten Herrns zu diesem Amte. Sie sagten unter Andern „Gibt Gott ein Amt, gibt er auch Verstand". Ist das nicht höchst boshaft von Herrn *Kindermann* behaupten zu wollen, *„er bekäme erst Verstand"*? Wir behaupten Herr *Kindermann* wird durch Thaten beweisen was er leisten kann. Wagner's „Tannhäuser" wird einstudirt und Herr *Kindermann* hat die Regie. Frln. L. Grahn inscenirt die ganze Oper und ordnet jeden Schritt und Tritt. — Doch belauschen wir wieder, der Zufall ist günstig. Die Fremden sagen eben: die Hofkapelle halte sich und werde in und um München für das bestgeschulte, trefflichste Orchesterinstitut in der Welt gehalten und als solches von manchen sehr weit verbreiteten Zeitungen dem Auslande hingestellt. Sie könnten' aber nicht beistimmen, die Fremden nämlich, man höre in Wien, Dresden, Hannover, Berlin, Paris, ja in manchen kleinern und Provinzialstädten noch ganz anders Musik machen; ja sie behaupteten sogar, unser Orchester könnte, wenn es Noth thäte, nicht einmal um einen halben oder ganzen Ton en masse transponiren, könnte nicht einmal Balletmusik ordentlich und ohne die Tanzenden zu beirren spielen und werde bald nicht mehr im Stande sein, neuere Compositionen zu exekutiren, da sie in den Concerten fast ewig dasselbe, toujours perdrix, bringen. — Nun das ist doch gewiss arg, doch was die Fremden über unseres hochgeschätzten und gefeierten Generalmusikdirektors *Franz Lachner* Direktionstalent sagten, ist wohl recht abscheulich. Sie behaupteten, *Lachner* schlage die Takttheile nie präcis aus, sondern rund und unentschieden, vergriffe häufig die Tempi, liebe zu sehr die raschen Uebergänge, kenne keine Schattirung als FF. und pp., stemme sich hartnäckig gegen alles Neue, von dem ein nur etwas günstiger Erfolg zu erwarten wäre, kurz so sagten die Fremden, Herr *Lachner* ist ein tüchtiger Theoretiker, aber kein lebendig schaffender Tondichter, ein recht guter Kapellmeister, mais pas de plus, lange noch kein *Spohr, Lindpaintner, Hiller, Reissiger* etc. etc. Als wir opponiren wollten, schlugen sie mich mit der Frage „Hat *Lachner* schon ein rheinisches Musikfest geleitet? oder glauben sie vielleicht, weil ihn Salzburg zum Jubiläumsfest zur Direction eingeladen? pah, wir kennen das. Um Kosten zu sparen, wurde *Lachner* gewählt; denn München ist nicht weit von Salzburg und die Reise- und Zeit-Kosten gering." Wir mussten schweigen und zogen uns zurück. —

„Hingegen müssen wir aber gestehen, fuhren die Fremden fort, dass die Leistungen des Königl. Musik-Conservatoriums, welches so oft verkleinert, verläumdet wird, weil ein gewisser Herr, wir wollen ihn nicht nennen, bei der Direktionswahl übergangen wurde und hier eine mächtige Partei bildet, in zwei Prüfungsconcerten uns wahrhaft überraschten und vollkommen zufrieden stellten. (Das Conservatorium wurde im Jahre 1846 gegründet.) Die Vorträge waren grösstentheils gelungen und die Art und Weise des Wiedergebens, der Ausdruck, die Auffassung beurkundeten manch reich begabtes Talent. Besonders hervorheben müssen wir unter den Sängerinnen Frln. *Ried* und *Heinlein* (Schülerinnen des Herrn Direktors *Franz Hauser*) die erstere sang den 2. Akt aus *Glucks* „Orfeo" die zweite „una voce poco fa" von Rossini. Reicher Beifall lohnte Beide. Unter den Pianistinnen Frl. *Röhr*, (Schülerin des Herrn Prof. *Doctor*, welche *Mendelssohn's* „Rondo capriccioso" meisterhaft vortrug und einen wahren Beifallssturm hervorrief. Frln *Röhr* kann sich nur Glück wünschen, unter der Leitung solch eines Meisters, wie Herr Prof. *Doctor* ist, die mühevolle Bahn zur wahren Künstlerschaft verfolgen zu können. Noch müssen wir die zwei Canons und ein Lauda Sion erwähnen, welche von Schülerinnen des Hrn. Prof. *Lenz* vorzüglich ohne der geringsten Schwankung vorgetragen wurden." So die Fremden.

Wir wollen nun nur noch die vollständigen Programme beider Zöglings-Concerte anfügen.

Erstes Concert den 30. Juni. 1. Erster Satz aus Beethoven's Concert in G-dur. 2. Orfeo von Gluck 2. Akt; 3. Fantaisie von *Beriot* für die Violine; 4. Una voce pocofa von *Rossini*; 5. Concert von Servais für das Violincello; 6. Tenor-Arie von *Mehul*; 7. Quartett aus *Mozarts* „Cosi fan tutte; 8. Samson, Oratorium von Händel 1. Hälfte. —

Zweites Concert den 14. July. 1. Fuge von *Seb. Bach* (F-moll) für die Orgel; 2. Concert von *Rode* für die Violine; 3. Zwei Canons von *Mozart* und *Mich. Haydn*; 4. Variationen für Piano von *Herz*; 5. Lauda Sion von *Cherubini*; 6. Zwei Präludien von *Seb. Bach*

für die Orgel; 7. Vierstimmiger Vocal-Chor von *Mosel*; 8. Rondo capriccioso für das Piano von *Mendelssohn*; 9. Rondo für 2 Violinen von *Jansa*; 10. Arie von *Beethoven*; 11. Chor aus den 4 Jahreszeiten von *Haydn*.

14.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Ferd. Schulz. Compositionen für das Pianoforte VI. Op. 34. Bazar pour les jeunes Eleves. Heft II Berlin, W. Damköhler — 15 Sgr.

Wie vielfach der Werth geistig frischer Uebungs- und Erholungsstückchen für musikalische Anfänger schon angepriesen worden ist, so kann man in Bezug auf die erste Grundlage für eine gesunde Geschmacksbildung, dennoch immer nicht genug eine sorgfältige Wahl der Musikstücke anempfehlen.

Ohne auf eine grosse Combinationsgabe des Kindes rechnen zu wollen, möchten wir doch behaupten, dass bei einem in freudigem, muntern Ton (oder auch in anderm Charakter) gehaltenen Stücke soll dasselbe nicht allein *blos ansprechend* sein, jeder kindisch läppische Einfall, unter anderm der sogenannte Trommelbass nebst seinem einförmigen Opernrhythmus in der Begleitung — möglichst vermieden werden müsste. —

Nicht allein ihrer gefälligen Form halber, sondern auch in *praktischer Rücksicht* empfehlen wir daher (wir glauben mit vollem Recht) diese kleinen Uebungsstücke, die in verständiger Weise „Scherz und Ernst" abwechselnd ertönen lassen.

Und warum denn nicht? Man sollte denken, nach einer ernsten Sonatine, dürfte das Jugendgemüth wohl auch einmal wieder erfahren, wie ein hübscher Walzer — ein Volksliedchen — oder irgend eine wohlgefällige Opernmelodie klingt. Darf doch der Lehrer selbst nicht immer seine Stirn in ernste Falten ziehen, und soll doch beim Unterricht auch in ermunternder Weise eingewirkt werden. —

Fritz Spindler. Bilder aus schöner Zeit. Drei Stücke für Piano 37. Werk. Braunschweig G. Meyer jr. 3 Hefte à 15 Sgr.

Nro. 1. Esdur 3/4 Takt, mässig bewegt. Ein artiges melodisches Stück in Walzerform; auch nicht gar zu schwer. Dasselbe wäre zu bemerken von Nro. 2 Desdur 3/4 Takt, ähnlichen Charakters, sowie von Nro. 3 Bdur 3/4 Takt nicht minder unschuldig. Vielleicht vergleichen wir die anmuthigen Drillinge nicht unpassend mit den drei Rosen, die das Haupt dreier junger Damen schmücken, eben so *gleich* wie schön ihrem Charakter untereinander.

Der Leser wird nicht wissen, welche Damen wir meinen, und zu näherer Verständigung theilen wir mit dass auf dem Titelblatt (jedes dieser 3 Heftchen natürlich) zwischen üppigen traubenbeladenen Weinranken eine Guitarrespielende Jungfrau ruht. Sie träumt von schöner Zeit — ob Vergangenheit, Gegenwart oder der Zukunft? ist ebenso ungewiss zu errathen, wie die Weise, das Lied, ihrem Munde entschwebend. — Bilder sind auch Musik, ebenso unbestimmt und räthselhaft. — Mag dieses vielleicht unser Componist gefühlt haben, als er sein Werklein mit dem schönerfundenen Titel begabte? Eine lange Reihe folgt indess noch diesem nach, und liefert uns einen Beweis wie ausser der reichen musikalischen Erfindungsgabe ihm auch eine andere eigen ist, und — wie wenig unsere Titelwüthige Zeit Ursache hat, hier sich über Mangel, schöne Auswahl oder moderner mich auszudrücken, über prompte Gefälligkeit zu beklagen. Zunächst

Unter'm Lindenbaum. Drei Charakterstücke für Piano 39. Werk. Nro. 1. *Vöglein in den Zweigen. Nro. 2. Trauliches Beisammensein. Nro. 3. Spiel und Tanz*; à 15 Sgr. Ebendaselbst.

Abgesehen, von dem etwas tändelnden und gar zu weichen „Sich Hingeben", möchten wir diese Trinitas ebensowenig wie die vorige in die Kathegorie der gewöhnlichen flachen Salonstücke zählen. Besonderen Vorzug verdient wohl Nro. 3, welches sich in seinem idyllischen Charakter recht consequent bis zu Ende hält, und in melodiöser Beziehung auch dann am meisten anzieht. Was das „Gefällige betrifft" so verdient auch Nro. 1 wohl einiger Erwägung, wenn nicht das gar zu absichtliche Imitiren des Gepipses und Gezwitscher's der Vöglein in den Zweigen degoutirte. —

Ein Herz und ein Sinn. Tonblüthe für das Pianoforte. Op. 41. Ebendaselbst. 15 Sgr,

Alle Achtung diesem in der That reizenden Musikstücke, und wir sprechen dieses viel bereitwilliger aus, wie bei den vorigen; obschon auch hier der Titel wiederum nichts anderes ist, als ein Mantel im Sommer, oder ein Strohhut im Winter, oder kürzer gesagt, überhaupt eine überflüssige Zugabe — aber — es scheint uns — die Zeit will es einmal so, und erkennen wir auch vorliegendes, ohne die besondere vorgreifliche Benennung, als wirkliche *Tonblüthe* an, so muss doch „Herz und Sinn" des Publikums durch eine aparte An-

kündigung vorher neugierig gemacht werden (so scheint wenigstens die Zeit es bedingen zu wollen, so scheint die sich breit machenwollende Manier es zu verlangen). Vor allem sollte dann aber einem Titel, stets eine tiefere Idee zum Grunde liegen. Nicht zu Genreartig, müsste dieselbe vielmehr dem höhern poetischen Leben entnommen sein. Alsdann ist der Titel — abgesehen, dass er gewissermaassen als nähere Erläuterung, dem Tonstücke beigegeben — auch im Stande, das Interesse zu wecken und zu gewinnen. Als zweite Hauptbedingung wäre anzusehen: nun auch in musikalischer Beziehung demselben zu entsprechen, die Idee richtig charakterisirt in der Musik wiederzugeben, und 3. wäre ferner zu bedenken, dass das musikalische Wesen, welches uns aus dem Wust veralteter Begriffe, als anerkannt richtig und gewichtig übrig geblieben ist — (Neuheit und Schönheit in Form und Melodie, folgerechtes Moduliren und was es dessen weiter gibt) — nicht zu vernachlässigen wäre — und einem Unwesen Platz mache. — Was die Wahl der Titel und aber, auch in musikalischer Beziehung das leichte und gefällige betrifft, so müssen wir in vorgehenden wie auch den noch folgenden Compositionen Spindlers — volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Sprechen wir aber von dauernder Gediegenheit einer festen Form, worin ein bestimmtes bewusstes Denken ein wahrhaft tiefes Fühlen vorherrscht, und nicht dieses unstäte Tappen nach Zufälligkeiten, so fällt mir unwillkührlich das trauliche Bildchen auf dem Umschlag des Op. 37 (Bilder schöner Zeit) wieder ein.

Wie die irrenden und suchenden Augen des schwärmerischen Mädchens in die Weite schweifen, so gleitet auch ihre Hand nur leicht und fast gedankenlos hin über die Saiten. Ist es Absicht oder Zufall, der die Hand des Zeichners geführt — kurz der Aus- und Eindruck des Bildes ist kein anderer, wie der „der mädchenhaften Träumerei". — Wir möchten ein anderes Bild als Gegenstück proponiren, und uns an des Componisten reiche Produktionsgabe wenden: nämlich Achill unter den Weibern, und vor allem den Moment musikalisch wiederzugeben, als Odysseus hereintrat, und aus den Geschenken für die Königstöchter *Schwert* und *Helm* hervorzog. — Es wäre freilich keine Composition für Damen.

Volkslied. Paraphrase für Pianoforte. Op. 40. Ebendaselbst. 15 Sgr.

Leicht und recht wohlklingend, etwas zu sehr nach der Lyra hin ausartend, d h. nicht derjenigen, die einst Apollo und Orpheus führten. — Sonst in recht wohlgefälliger und *sinniger* Form.

Träumender See. Für Klavier. Op. 42. Ebendaselbst. 15 Sgr.

Sowohl was das Vielversprechende im Titel betrifft, als auch das Effektvolle und glänzend schöne in der Musik, so überbietet dasselbe sämmtliche vorhergenannten und ist nicht zu zweifeln, dass es sich selbst empfehlend auch einer grossen Verbreitung erfreuen wird. Nicht zu schwer, bietet dennoch die Partie für die linke Hand eine recht zweckmässige Uebung in Arpeggien dar.

(Fortsetzung folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die hiesige Zeitung brachte am 1. August folgenden Aufsatz. Bonn den 30. Juli 1855.

Dem Herrn *Joseph von Wasielewsky*, welcher während der letzten drei Jahre den hiesigen Gesangverein, den unter dem Namen Beethoven-Verein bestehenden Instrumental-Verein und die öffentlichen Concerte auf eine recht künstleriche Weise und mit einem für die hiesige Musik sehr erspriesslichen Erfolge, dazu mit einer seltenen Uneigennützigkeit geleitet hat, fühlen wir uns aufgefordert, bei seiner Uebersiedlung nach Dresden den Dank, welchen ihm die Musik in Bonn in reichem Masse schuldet, öffentlich auszusprechen.

Die vereinigten Vorstände des Gesang-Vereins und Beethovens-Vereins in Bonn:

Gerhards, Beigeordneter. *Dr. Heimsoeth*, Professor. *Joesten*, Friedensrichter. *Kaufmann*, Bürgermeister. *Niedecken. Dr. Schaaffhausen. Stirts. Walbroel. Werner*, Oberlehrer.

Bonn Die Mitglieder des hiesigen Orchesters brachten dem von hier scheidenden Musikdirector Herrn von Wasielewski eine solenne Serenade. Der Verlust dieses energischen und umsichtigen Künstlers, welcher sich während seiner leider nur kurzen Wirksamkeit um die hiesigen musikalischen Zustände sehr verdient gemacht, wird allgemein tief bedauert,

---

Wildbad. Th. Döhler ist noch sehr leidend; die von ihm beabsichtigte Herausgabe der zweiten Nr. seiner unter dem Titel „Veder Napoli et poi morir" componirten Fantasien über neapolitanische Volkslieder, Op. 74. ist vertagt worden. Die erste Nr. „La Tarantella" Op. 74. ist bekanntlich eine seiner anmuthigsten Arbeiten, sehr melodiös, höchst brillant, ohne Schwierigkeiten zu bieten, die das Mass einer ausgebildeten Dilettanten-Technik überschreiten.

Wien. Fräulein Meyer aus Prag hat als Valentine in den Hugenotten sehr gefallen, weniger als Linda, welche Partie ihr nicht zuzusagen scheint. — Vor einigen Tagen ist unsere Residenz um eine ganz eigenthümliche Anstalt reicher geworden; es wurde nämlich eine Kinderverwahranstalt junger Sänger und Sängerinnen angelegt, um grössere Kräfte heranzubilden.

London. Meyerbeers Nordstern kam schon viermal zur Aufführung und erregte jedesmal ungeheuren Beifall. Der gefeierte Componist ist nach der dritten Vorstellung von hier nach Paris gereist.

(Das Stimmen der Instrumente vor Anfang einer Musikaufführung). Ueber diese an vielen Orten unerträgliche Unsitte gibt ein Musikkundiger in einem vor mehr als einem halben Jahrhundert an einen jungen Musikdirector geschriebenen Briefe folgenden, auch für uns noch beherzigenswerthen Rath. —

Halten Sie darauf, dass Ihr Orchester frühzeitig beisammen sein muss, lassen Sie jeden einzelnen stimmen, (denn ausserdem dass nichts widerlicher ist, als das gewöhnliche kreischende Einstimmen aller zugleich, kann ja auch jeder seine eigenen Töne nicht genau hören,) verstatten Sie das so gewöhnliche ganz ungesittete Phantasiren und Dudeln unter dem Stimmen und vor Anfang der Musik selbst durchausnicht, sondern lassen Sie während jenes Stimmens Ruhe herrschen, und endlich, lassen Sie nicht bis auf den Moment des Anfangs der Musik stimmen. Glauben Sie mir die Ouverture oder der Symphoniesatz thut eine unendlich trefflichere Wirkung, wenn der Zuhörer durch einige Minuten gänzlicher Stille, und nicht durch Einstimmen, Geräusch und Gegeige vorbereitet wird; und wenn sie mir nicht glauben wollen, so glauben Sie dem Könige Friedrich II. von Preussen. Dieser hatte eine gewisse Hassesche Oper in Dresden gehört und war dadurch entzückt worden; besonders hatte ihn gleich die Ouverture mächtig ergriffen. Als er nach Berlin zurückkommt befiehlt er dem damaligen Kapellmeister Agrikola, diese Oper zu geben. Es geschieht; der König ist unzufrieden, besonders auch mit der Ouverture, die auf ihn jetzt so wenig wirkt. Agrikola, in Verlegenheit, schreibt nach Dresden, vereinigt sich mit dem vortrefflichen Pisendel ganz genau über Stärke der Besetzung, Tempo, Vortrag einzelner u. s. w. Die Oper wird wiederholt, die Ouverture wirkt nichts. Agrikola wild über den schlechten Erfolg seiner Bemühung reiset selbst nach Dresden und hört diese Oper — nein, er hört sie nicht, sondern nur den Anfang des ersten Akts, eilt zurück, bittet jene Oper noch einmal aufführen zu dürfen, und — siehe da! — Jetzt, sagt König Friedrich, jetzt wars, wie es sein muss! jetzt hat die Ouverture das Ihrige gethan und der Kapellmeister dazu. — Und was hatte dieser gethan? Es war bei ihm zeither die obengerügte Sitte oder vielmehr Unsitte beim Stimmen herrschend gewesen; in Dresden hatte man das beobachtet, was ich Ihnen oben empfohlen — alles musste 5 Minuten vor dem Anfange in Ordnung und feierlicher Stille sein, dies hatte nun Agrikola nachgeahmt, und der Erfolg bewies, dass er das Rechte getroffen hatte.

Der Geiger Mich. Hauser, von einem leibhaftigen Reisegeist ergriffen, durchwandert gegenwärtig das Innere Australiens. Ueberall werden ihm Ehren und Auszeichnungen zu Theil, ja in Abouniten-Bay, einer der neu erbauten Städte im Süden Neu-Hollands, begleitete eine Schaar Verehrer den Künstler durch die Wälder, um ihn vor den dort hausenden wilden Indianern zu schützen. Ein dortiger Poet nennt Hauser enthusiastisch: „Einen Apostel des Orpheus, dessen Zaubertöne das Herz des stumpfesten Wilden bezaubern könnten.“ Der Künstler, von der Attraktion des Goldes gefesselt, denkt noch einige Zeit den Boden Australiens auszubeuten und kaufte in einer von Ananas und tropischen Bananen umblühten Gegend eine Besitzung.

Die „Academie der schönen Künste“ zu Brüssel hat den Vorschlag zu einer Preisausschreibung für die beste Composition einer Sinfonie gemacht. Der Zutritt wird nur belgischen Componisten allein gestattet sein und die Jury hingegen aus deutschen und französischen Fachmännern bestehen.

Zu den vielen Festen, die sich zur Feier des Jahrestages der fünf und zwanzigjährigen Unabhängigkeit Belgiens vorbereiten, nimmt dasjenige, welches die königliche Gesellschaft „Grande Harmonie“ unter dem Patronat der Stadt Brüssel geben wird, den ersten Rang ein. Dasselbe findet am 24. September Statt, verbunden mit einer zahlreichen Preisvertheilung von 100—600 Fr. — Sowohl alle Musikvereine Belgiens, wie des Auslandes, werden zur Theilnahme aufgefordert. (Die Theilnehmenden haben sich bis 1. September an Herrn Grabbe, Hôtel du Belier nach Brüssel zu wenden.)

(Victor Massé.) Wäre die wahre Gattung der komischen Oper die ihre alleinigen Verehrer schon als todt beweint haben, fährt Aubryet in seiner Schilderung der französischen Componisten fort, in ihrer Existenz wirklich bedroht, so würde sie in dem Schöpfer der Noces de Jeanette ihren Retter gefunden haben. In der That läuft sie ein wenig Gefahr, diese Operngattung, worin Monsigny, Grétry, Boieldieu und noch einige Andere Vorzügliches leisteten. Indess hat in unserer Zeit ein trefflicher Geist, — Auber — dieselbe verjüngt, geschmückt und gleichsam neu belebt und geheiligt; er hat auf den etwas dünnen Stamm seine Anmuth, seine Eleganz u. s. w. gepfropft und bewirkt, dass diese Pflanze gefüllte Blumen trug. Aber schon seit einigen Jahren konnte man besorglich fragen, wem wohl Auber unsere komische Oper, das Herz der französischen Musik, als Erbe hinterlassen werde. Man darf es nicht verhehlen, Halevy ist ein zu ernster Componist, der nur wenig lächelt; — Ambroise Thomas ist zu gesetzt und strengt sich zu sehr an; — Grisar ist zu flüchtig, er möchte eine Laterne mit einem Irrlichte erleuchten; — Clapisson macht viel Lärm um nichts; — Adolphe Adam schwärmt für den Pont-neuf, — er ist zu sehr für das Triviale, Gemeine. — Auch andere namhafte französische Componisten der Jetztzeit findet der Verfasser für die Aufrechthaltung der komischen Oper nicht tauglich. Gounod ist nach ihm ein zur Hälfte antiker, zur Hälfte für heilige Musik geeigneter Tonschöpfer; Félicien David ein orientalischer Symphonist, der sich zu weit von Paris verirrt hat; Reber, ein moderner Philidor, ein von den Partheien zurückgewiesener Ultra; Just in Cadaux, der Schatten eines Schattens. Weder la Chanteuse voilée, die er eine dramatische Romanze nennt, noch Galathée können ihm genügen; dagegen entsprechen die Noces de Jeanette vollkommen seinen Anforderungen in der fraglichen Beziehung, sie sind seines Bedünkens ganz im Sinne der französischen komischen Oper geschrieben. In dem Augenblick, wo die undankbaren Componisten allzumal sich von der rechten Linie, von der traditionellen Farben entfernten, war es erfreulich, einen Rächer zu finden, der uns die komische Oper unserer Väter wiedergab, — einen kleinen blumenreichen Pfad neben den grossen Strassen der Kunst. —

Obwohl dergleichen Musik Manchem etwas unbedeutend und weniger beachtenswerth erscheinen mag, so hat sie doch ihre grossen Verdienste und gehört Frankreich eigenthümlich an. Auch fordert sie eine besondere, nicht eben häufige Begabung, wie wir oben gesehen haben. Selbst Victor Massé ist ihrer nicht immer Herr; Zeuge dafür ist sein letztes Werk „Miss Fauvette". Hier hat der Componist sein ihm natürliches Element verlassen, er erscheint gesucht, gezwungen, banal und trocken. Warum aber von dem einmal eingeschlagenen Wege abweichen, wo noch Platz genug für neue Schritte ist und der zum Erfolg führt? . . . Um Victor Massé's Talent zu definiren, könnte man sagen, dass es aus einer Vereinigung der Talente Aubers von Adolphe Adams hervorgegangen. Zu dieser Verschmelzung in einer allerdings beschränkten Form kommt noch ein Korn lebhafter und in buntem Farbenschmuck prangender Jugendlichkeit.

Rundschau.

Der berühmte Geiger Sivori ist für zwei grosse Concerte in Baden-Baden engagirt.

Bucharest wird zur bevorstehenden Saison eine italienische Oper haben; der betreffende Unternehmer hat bereits vorzügliche Mitglieder gewonnen.

Die beiden Opern von J. Offenbach „Les deux aveugles" und „Une nuit blanche" welche in dem Theater „Bouffes-parisiens so grossen Beifall gefunden, sind im Druck erschienen.

Taubert arbeitet an einer neuen tragischen Oper, zu welcher Dr. Lua den Text geliefert.

Dem Vernehmen nach hat Mad. George Sand an Rossini ein Oper-Libretto „Lara" betitelt, übergeben.

Wagners Oper „Tannhäuser" fand in Strassburg so glänzende Aufnahme, dass dieselbe binnen 8 Tagen vier Mal gegeben werden musste.

Der bekannte Flötenvirtuose Briccialdi beabsichtigt das Theater „Carcano" in Mailand zu pachten, und will dasselbe mit einer von ihm componirten Oper eröffnen.

Anton Rubinstein ist mit der Composition einer grossen Cantate „Das verlorene Paradies" beschäftigt.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 32. Cöln, den 11. August 1855. **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Streifzüge durch die Pariser Ausstellung.

II.

Man hat sich, bei Gelegenheit der früheren Ausstellungen, mehr als einmal darüber beklagt, dass man beim Eintritt in diese Tempel der Industrie einer Art von Taumel, einer Betäubung anheimfalle. Wenn nun bis jetzt diese Tempel in Frankreich mehr einem in Eile aufgerichteten Zelte mit hängenden Gallerien glichen, so so muss der obige Eindruck um so stärker werden in einem Riesensaale, hoch und fest, von starken weiten Gallerien umgeben, wo das Auge mit einem Male eine wundervolle Menge von Gegenständen umfasst, die es früher nur nach und nach bemerken konnte. Denkt man heute noch dazu, dass diese Gegenstände allen Ländern angehören, dass Frankreich nur in ihrer Hälfte vertreten ist und dass das Ganze somit das Doppelte einer gewöhnlichen französischen Ausstellung bildet, so braucht man nicht länger über die Betäubung zu staunen, die die Anhäufung so vieler Gegenstände aller Art bei der gleichzeitigen Unmöglichkeit mit sich bringt, sich in dieser reichen Schatzkammer so vieles Sehenswerthen, so vieles Merkwürdigen, ja der Thätigkeit fast der ganzen Erde zurecht zu finden.

Der Hauptsaal ist so zweckmässig wie möglich angelegt; was von mehreren Seiten gesehen werden muss, kann so betrachtet werden und nimmt einen genügenden Raum ein, doch ist dort leider nicht der Platz der Musik-Instrumente. Mit Ausnahme zweier Quadrate, die man die Probemuster der Ausstellung nennen könnte und welche mit Orgeln, Pianos, Riesenbässen, ganzen Pyramiden von Violinen und Bratschen auf der einen, Metall-Instrumenten auf der andern Seite, in den Lücken Flöten, Clarinetten u. s. w., ausgefüllt sind, ist der ganze Rest an andere Stellen verwiesen. Ich habe mich in meinem ersten Artikel darüber beklagt, dass die Musik-Instrumente, welcher Gattung sie auch angehörten, nicht eine gemeinschaftliche Stelle gefunden hätten; man muss Allem was Recht ist dies lassen und deshalb zugestehen, dass die Commission ihr Möglichstes gethan hat, um recht viele französische Produkte dieser Art zusammenzustellen. Dort ist es denn, wo man jene wundervolle Fülle von Pianos sieht, die nicht mehr, wie vor zwanzig Jahren, von Paris allein ausgehen, sondern aus allen Provinzen, vom Elsass bis zum Departement Finisterre, eingeschickt, beweisen, dass die musikalische Industrie sich heute über ganz Frankreich verbreitet hat und dass der Bretone die alte Sprache unserer Stammväter, der Celten, mit den modernen nach dem Geschmacke des jetzigen Zeitalters zugestutzten Akkorden begleitet.

Die Fabrikation von Pianos ist heutzutage eine allgemeine Industrie geworden. In kürzester Zeit wird man von jenem andern Phantasie-Instrument, von dem ich beiläufig gesagt wenig halte und welches man Harmonium nennt, dasselbe sagen können. Heute sind noch alle Fabrikanten von Instrumenten dieser Art, mit Ausnahme eines Einzigen, Pariser und es wäre eben kein grosser Verlust, wenn die musikalische Industrie der Provinzen sich auf andere Gegenstände verlegte.

So zum Beispiel auf Saiteninstrumente und vor Allem auf jene prächtige und erhabene Familie der Violine, der Königin des Orchesters, trotz aller Anstrengungen und Anmaassungen des usurpatorischen Pianos, welches nur darum das Instrument des Tages ist, weil es zugleich das des Egoismus und welches sich den Anschein gibt, etwas für sich allein thun zu können, wo die Violine es vorzieht, sich mit Allem was ihr werth, umgeben zu zeigen, kräftig und energisch mit den andern Instrumenten rivalisirend, stolz darauf die Bewunderung des Zuhörers zu erregen und

je nachdem die Stellen der Kraft oder Weichheit wiederzugeben, welche den Componisten durchwehten, als er, der Begeisterte, die Schöpfungen seines Genies dem Orchester vertrauensvoll übergab.

Und wenn man Anathema über mich ausschrie, ich trotze der Acht und dem Bann! Ich lasse Jeden, der da will, glauben dass es nicht Zufall sondern Partheilichkeit ist, wenn ich hier für die Violine das Wort ergreife.

Es ist eine bemerkenswerthe Thatsache hinsichtlich aller Bogeninstrumente, dass man hier den Blas- oder mechanischen Instrumenten, bei welchen man die neuesten Produkte vorzieht, ganz entgegengesetzt diejenigen vorzieht, die ein altes Datum tragen und ein dreihundertjähriges Alter einem hundertjährigen vorzieht.

Die Mensur, die Zahl der Saiten, die Natur der Compositionen mag noch so vielen Veränderungen unterworfen worden sein, man ist stets dabei geblieben, den alten Instrumenten den Vorzug zu geben. Die Manie deren eins zu besitzen, ist zu einem Grad gestiegen, dass man oft welche findet, die vor lauter Reparatur kaum noch etwas von ihrer ursprünglichen Gestalt behalten haben und dennoch werden auch diese von Liebhabern gesucht und geschätzt. Seht doch hin wie Jemand der ein derartiges Instrument, welches nur einen ganz kleinen Mangel hat, denselben durchaus verbessert haben will; da wird denn eifrig nach dem Sitz des Uebels gesucht, das gewöhnlich ganz andern Ursachen als den wirklichen zugeschrieben wird. Man lässt die Violine auseinander nehmen, den Resonanzboden dünner oder dicker machen, der Steg wird verrückt, der Griff verlängert und wenn Alles fertig gemacht ist, selbst durch einen geschickten Instrumentenbauer, so ist das Instrument in der Regel weniger gut wie früher. Denn es ist kaum möglich ein derartiges Instrument wieder neu zu schaffen und geräth es in die Hände eines ungeschickten Arbeiters, so wird es ganz unbrauchbar. Alles zusammen genommen sind durch diese unnöthigen und nutzlosen Reparaturen viele Instrumente verdorben worden, deren Werth ein kleiner Fehler wenig oder gar nicht beeinträchtigte. Es gibt zwar Menschen, die da glauben, dass um so öfter eine Violine auseinander genommen, um so reiner und vibrirender der Ton würde, und dennoch gibt es keinen grösseren Unsinn, da doch augenscheinlich bei jeder neuen Anwendung von Leim der Ton dumpfer werden muss.

Es steht unwiderlegbar fest, dass die guten Bogen-Instrumente, welche man noch heute gefeierten Männern, wie Guarnerius, Stradivarius, Amati, Steiner, Klotz verdankt, stets ihren hohen Werth behalten; die einen durch die Weichheit, die andern durch die Kraft ihres Tones, und wenn sie auch, wie ich eben ausführte den heutigen Bedingungen nicht mehr entsprechen, so bleiben sie darum nicht weniger bewundernswerth, als aus einer Zeit stammend, wo Geradheit, Rechtlichkeit und das Streben etwas recht Gutes zu liefern, die Seele der Industrie waren, entgegengesetzt der heute vorwaltenden Sucht, so bald und so viel als möglich zu verkaufen.

Sollte es indessen eben so gewiss sein, dass man heutzutage die Vollkommenheit der Cremoneser Geigen gar nicht mehr zu erreichen vermag? Sollte es denn eben so fest stehen, dass diese berühmt gewordenen Geigen einen grossen Theil ihres Werths nur dem Alter und dem langen Gebrauch verdanken? Ist es endlich durchaus nöthig, um die Wirkung dieser alten Geigen zu erzielen, ausschliesslich allen Regeln des Baues zu folgen, die mit den *ein und siebenzig* Stücken, welche die Violine bilden, beginnen und kann man hoffen, dass bei möglichst genauer Nachbildung dieser Stücke, ihrer Verbindung, beim Gebrauch desselben Holzes, derselben Verhältnisse desselben Leims, mit den berühmten Cremoneser Geigen je in die Schranken treten zu dürfen? Alle diejenigen, welche bis dahin in dieser Hoffnung gearbeitet haben, gingen denselben Weg und wenn sich eine neuerungsüchtige Kühnheit hoch verstieg, so war es nur um in Gemässheit der combinirten Abänderungen den Tonmesser zu probiren. Ein Violinbauer aus der Provinz, Herr *J. A. Lapaix* aus Lille (Aussteller Nro. 9463) ist etwas kühner gewesen, und bei der Zusammenstellung seiner Instrumente will ich einen Augenblick verweilen. Es berührt mich keineswegs unangenehm, hier wo es etwas wirklich Neues zu bezeichnen gilt, von einem Provinziellen reden zu müssen, die Herren Pariser werden darum mit nicht weniger Eigendünkel wie vorher von sich und ihren Werken denken. Darin gleichen sie übrigens den Bewohnern aller Hauptstädte.

Nach manchem Jahre des Nachdenkens und der Versuche ist Herr Lapaix dazu gekommen sich, ohne Furcht sein Wort nicht lösen zu können, zu verpflichten, in Bezug auf den Effekt jedes ihm vorgelegte alte Instrument, ob Geige, Bratsche oder Violoncell, nachzubilden und zwar nach Regeln, die nie täuschen.

Sei es aber, dass Herr Lapaix sich darauf beschränkt alte Instrumente nachzubilden, oder neue so gut als möglich zu construiren, so ist eines gewiss, dass er nämlich in dem System der Zusammensetzung wesentliche

Abänderungen angebracht hat. Vorab nimmt er mit dem Holz einen Prozess vor, der zum Zweck hat, dasselbe *älter* zu machen; dies ist eine Nothwendigkeit, die von allen Violinbauern anerkannt ist, denn es steht fest, dass die Austrocknung dem Holze gewisse akustische Eigenschaften gibt, die es sonst nicht haben könnte. Wenn man also gewiss ist durch künstliche Mittel hier die Wirkung einer langen Reihe von Jahren zu ersetzen, so ist damit schon ein erheblicher Schritt gewonnen.

Die Neuerung des Herrn Lapaix besteht ferner aus zwei Punkten von nicht minderer Wichtigkeit; der eine ist ein neues Schienensystem. Er nimmt nicht, wie gewöhnlich sechs Stücke, die aneinander geleimt werden, sondern ein einziges Stück Holz, welches gehölt und nach Form der gewöhnlichen Schienen ausgearbeitet wird, so dass der ganze Theil der Violine, welcher Boden und Decke vereint aus einem einzigen Stücke und nicht aus sechs, oder vielmehr vierundzwanzig besteht, denn vermittelst dieses Prozesses fallen alle Keile, Leisten und Gegenschirme weg. Dieses eine Stück Holz ist nun derart ausgearbeitet, dass es von aussen den Linien der Decke und so auch des Bodens folgt, im Innern ist es dagegen derart ausgerundet, dass es einen grösseren und kleineren Kreis bildet, welche sich in einander verlieren. Man begreift leicht, dass diese Ausarbeitung der inneren Fläche den Tonschwingungen äusserst vortheilhaft sein muss und dasselbe hatte *Chanot* schon vor sechsunddreissig Jahren erfasst, als er die Bildung der Leisten änderte, indem er sie, wie bei den Guitarren, nach aussen und innen abrundete; aber er überschritt sein Ziel und benahm dadurch dem Instrumente einen grossen Theil seiner Grazie. Die Schienen des Herrn Lapaix haben diesen Uebelstand nicht und besitzen nebenbei den bedeutenden Vortheil, dass sie ohne im Feuer gekrümmt zu sein, in sich selbst alle jene Stützpunkte liefern, die man anderwärts durch Keile, Leisten und Gegenschienen erreichte. Auf diese Weise kommt an dem innern Theil der Violine kein anderer Leim zur Anwendung, als der, welcher die nach obiger Art gebildete Rundschiene nach oben und unten an den Deckel und den Boden des Instrumentes befestigt.

Der zweite Punkt, welcher die Violinen des Herrn Lapaix charakterisirt, ist ein zweites Stimmholz, etwas kleiner aber sonst dem neben der E Saite ähnlich und zwischen Boden und Decke angebracht. Dieses Stimmhölzchen ist auf dem Griffe, ganz nahe der Stelle, wo die Saiten befestigt werden, angebracht. Indem so der Griff gestützt wird, vermindert man gleichzeitig den Winkel, welchen die Saiten mit dem obern Theile des Griffs bilden und der Druck auf den Steg wird minder stark; gleichzeitig und aus denselben Gründen werden die Schwingungen der Saiten dadurch sehr erleichtert. Es ist eine sehr sonderbare, aber von jedem sehr leicht festzustellende Thatsache, dass durch Anbringen dieses kleinen unbedeutenden Zusatzes ein schlechtes Instrument merklich verbessert wird, namentlich und gegen alles Erwarten was das Anschwellen des Tons betrifft. Man kann die Probe auf dem ersten besten Instrument machen.

Herr Lapaix hat endlich noch den Vorschlag gemacht, bei den Violinen, Bratschen u. Violoncells zu der DSaite, statt des gebräuchlichen Darms einen gezwirnten Seidenfaden zu nehmen, weil letzterer den Ton voller und entschiedener wiedergebe. Doch scheint mir diese Idee weniger bei der Violine als bei den beiden andern Instrumenten anwendbar, weil im Allgemeinen und die Effeckte abgerechnet, die der Spieler gewöhnlich auf dem G hervorbringt, sich die D Saite aus Darm besser dazu eignet, jene scharfen spitzen Töne wiederzugeben. Die Anwendung bei der Bratsche ist dagegen sehr zu empfehlen und der beste Beleg hierfür ist wohl der, dass Casimir Ney sich bei Quartetten stets derselben bedient.

Die Anwendung von seidenen oder wenigstens mit Messing umsponnenen Saiten ist übrigens auch schon von anderen Seiten öfter empfohlen worden und ich habe es stets bedauert, dass man den betreffenden Versuchen nicht mehr Zeit gewidmet hat. In China sind derartige Saiten seit den ältesten Zeiten und noch heute im Gebrauch und ein Gegenstand von solcher Wichtigkeit sollte billigerweise der ernsten Prüfung einiger Autoritäten unterworfen werden.

Wenn ich eben von chinesischen Instrumenten spreche so muss ich noch bemerken, dass ich mich auf der Ausstellung überall aber vergebens, nach solchen umgesehen habe. Dafür fand ich freilich verschiedene indische und aegyptische Instrumente, aber in einem Zustande, der sie jeder Beurtheilung entzog. Es sind dieselben übrigens nicht von einem Indier, sondern von einem Engländer ausgestellt und wenn es mir gelingt, diesen Herrn aufzufinden und ihn zu bewegen, etwas mehr Ordnung und Vollständigkeit in das Chaos zu bringen, so verspreche ich meinen Lesern eine nachträgliche Beschreibung dieser Instrumente fremder Zonen.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Fr. Spindler. Tonblüthen, 6 Charakterstücke für Piano, op. 43 à 7½ Sgr. Braunschweig, Meyer jr.

Fast sollte man glauben, dass Duft und Hauch dieser Blüthen einem geheimen sympathetischen Walten ihren Ursprung verdankten. Wird deshalb die Dame, der dieser Strauss gewidmet, ihren Dank versagen dürfen?

Es sind mehr Blümchen wie Blumen, die hier in anmuthigen Tönen zu uns sprechen. Heft 1, Alpenröslein; Heft 2, Vergissmeinnicht; Heft 3, Veilchenstrauss; aber das winzige Sträusschen wiegt sich in hübschen geschmackvollen Melodien und ist auch die Spielart der Passagen eine recht galante, die sich vorzüglich für eine weiche Damenhand eignen würde. Das brillanteste und schwierigere ist Nro. 3.

Fr. Spindler. Maiglöckchen, Kleine Lieder für Piano, op. 44. 2 Hefte à 10 Sgr. Ebendaselbst.

Leicht und gefällig, eignen sich dieselben für den ersten Clavier-Unterricht.

Es ist bei den italienischen Charakterbezeichnungen zugleich die deutsche Uebersetzung beigefügt. Bei Nr. 9 möchten wir wohl statt „herzinnig (cordiale)" lieber „fröhlich (giocosamente)" wünschen, und diese Bezeichnung wäre hier mit mehr Recht (glauben wir) wie bei Nro. 7 angebracht. Sprechen wir vom m u s i k a l i s c h e n Werthe, so will es uns bedünken, als ob der lebendige Wechsel des Rhythmus hier und da fehlte, und durch die gar zu regelmässige Wiederkehr der, mit gleicher Anzahl von Takten, versehenen Perioden, (es sind fast immer Vierer zu Vierer) scheint es einem, als mache sich ein Gedanke wie ein Flügellahmer Schmetterling, oder wie ein auf dem Rücken liegender desperat krabbelnder Maikäfer vergeblich zu schaffen, um sich aufzuraffen. — Oder, wenn es denn einmal sein soll, dass sich ein Stückchen (unaufhörlich beinahe) in einem Rhythmus bewegen soll, warum denn in der folgenden Phrase nicht irgend eine kleine gutangebrachte melodische Veränderung vornehmen und sei es ein bloses Verzierungsnötchen? Ein einzelnes Nötchen thut oft viel, ued weshalb wollte man einem armen Maienkäfer wohl nicht gerne wieder auf die Beine helfen.

Fr. Spindler. Scherzo für Piano, op. 46. 12½ Sgr. Ebendaselbst.

Ein wackeres Clavierstück und nichts weniger als ohne Schwungkraft. Wohl fehlt freilich dieselbe in einigen Schlussfällen, wo uns die beiden halben Noten gegen die kecke Viertelbewegung vorher, etwas zu steif und träge erscheinen, als dass wir dieses rücksichtslose Beharren für den Charakter eines Scherzo's geeignet erklären möchten. Es liegt so ein ähnliches Gefühl darin, wenn man bei einem eilfertigen Gange sich plötzlich den Fuss verstaucht, oder wenn man mit einer flinken Tänzerin walzend auf ein anderes Paar stösst, das, um nicht in die omineuse Gefahr zu gerathen, alles Dekorum einzubüssen, seiner Centrifulgalkraft jede mögliche Fortschrittshemmung entgegensetzt. — Wie schon gesagt, fehlt dem hübschen Scherzo durchaus nicht die nöthige Beweglichkeit, wohl aber enthält es sich — wir sprechen dies übrigens lobend aus — a l l e n ü b e r f l ü s s i g e n Dekorums.

Fr. Spindler. Capriccio für Piano, op. 47. 17½ Sgr. Ebendaselbst.

Bei weitem hervorragender an Eleganz und geschmackvoller Behandlung (ohne dem vorigen gegenüber ungerecht sein zu wollen) bietet gegenwärtiges Capriccio in seiner Grazie, in seiner Abrundung, so wie der ungeschminkten Natürlichkeit, einen der überzeugendsten Beweise, von dem Talente unseres Componisten, und möchten wir umsomehr hieraus eine beiläufige Veranlassung finden, unsern, schon still gehegten Wunsch auszusprechen — dass Verfasser sich möglichst sorgsam einer seichten Vielschreiberei enhalten möge. — Wir wollen hiermit nur auf eine etwaige Gefahr hingedeutet haben, denn noch scheint die Reichhaltigkeit des musikalischen Füllhorns sich nicht erschöpft zu haben. Wenn wir es bedauern minder ansprechende melodische Ergüsse aus des Verfassers Feder nicht unbedingt anpreisen zu können, und gleichzeitig um so freudigere Anerkennung dem wahrhaft Gediegenen zollen, so bliebe am Schlusse unserer kurzen Rundschau nur noch zu erwähnen, dass die beiden folgenden dem Cappricio in musikalischer Bedeutung nicht im geringsten nachgeben.

Fr. Spindler. Etude brillante de Concert pour Piano op. 48. 15 Sgr. Ebendaselbst.

Welches durchaus das ist was es sein soll, und dennoch nicht unvernünftig schwer, sowie

Paraphrase über ein Lied von Carl Laseck für Piano op. 49. 15 Sgr. — beide bei Meyer jun. in Braunschweig.

Bedeutend wegen seines wenigen Aufwandes, und durchweg von reizender Wirkung.

Nur noch eine kurze Schlussäusserung sei uns gestattet. Bei allem Wermuth, den wir dem Becher der

wohlverdienten Huldigung beimischten, trotz der eben gegebenen offenen Aeusserung was das übermässige Produciren betrifft, nehme der Verfasser es als eben so wahr und aufrichtig gemeint, wenn wir sagen, es haben vorliegende Compositionen sämmtlich in hohem Grade unser Interesse erregt, — und freuen wir uns deshalb dass der glückliche Versuch eines Liedes sich in so an- und entsprechender Weise anreiht, mit dem 50. opus.

Du wundersüsses Kind. Gedicht von Sternau für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 10 Sgr. Ebendaselbst.

Dürfte in der That unter den häufigern Compositionen desselben Gedichtes keinen überflüssigen Platz einnehmen. *15.*

Ferdinand Sieber. Zwei Lieder für eine Bassstimme mit Pianofortebegleitung. Nr. 1 der Flüchtling. Nr. 2 der Thürmer. Hannover, C. Bachmann. à 7½ Sgr.

— Op. 36. ¡Tre Canzone amorose del Metastasio per la voce di Tenore lirico con accompagnemento del Pianoforte. Leipzig, Fr. Kistner. 17½ Sgr.

— Op. 37. Ballade von Uhland, „Der Wirthin Töchterlein", für eine tiefe Stimme mit Pianofortebegleitung. Ebendaselbst. 10 Sgr.

Wenn in obigen Liederwerken von F. Sieber sich auch nicht ein besonderes Streben nach Charakter und Eigenthum bemerbar macht, so ist doch die Stufe des „Gefälligen, Ansprechenden" erreicht. Der Versuch in op. 36, den italienischen Genre zu imitiren, können wir nur als einen gelungenen bezeichnen, und würde obige Composition der „Tre Canzone amorose del Metastasia" (italienischer und deutscher Text) einem Bellini, Donizetti, Verdi etc. eben keine Unehre gemacht haben; und machen wir gern im Coloraturgesange Erfahrene darauf aufmerksam. — Op. 29, beide Lieder sangbar componirt, sowie op. 37, tragen den Stempel des Gefälligen, jedoch wäre in letzterem opus für eine Ballade, besonders für obige von Uhland mehr Farbe wünschenswerth gewesen, wodurch der nur selten unterbrochene gleichförmige Rhythmus und eine dadurch sich zeigende Monotonie vermieden worden wäre.

Robert Volkmann. Op. 16. Drei Lieder für Mezzo-Sopran mit Pianoforte-Begleitung. Leipzig, Fr. Kistner. 15 Sgr.

In vorliegenden Liedern begegnen wir einem künstlerischen Wirken und Streben, denn Talent und Poesie spricht sich in denselben auf sehr erfreuliche Weise aus. Nr. 1, „Reue", von Platen, wohl das bedeutendste, in unruhigem, leidenschaftlichem Tone gehalten, ist frisch und fliessend durchgeführt, so dass der Charakter des Gedichtes auf bestimmt ausgeprägte Weise hervortritt. Die Composition Nr. 2, „Am See", von Feodor Löwe, schliesst sich der Idee des Gedichtes: Skizze einer Mondnacht am See, in entsprechender Weise an; so wie auch Nr. 3, „Der Traum" (Volkslied) in seiner Stimmung gelungen zu nennen ist.

Neues Liederalbum. Nr. 15. *Leipoldt, A. E.* „Der Kahn" von S. Teubner. Nr. 16. *Wienand, V.* „Blauäuglein" von E. Kauffer. Nr. 18. *Leipoldt, A. E.* „Nur Dir allein" von Obermann. Leipzig, Eduard Stoll. à 5 Sgr.

Obiges neues Liederalbum scheint eine auch nur etwas strenge kritische Leitung zu entbehren, denn wir finden unter den bis jetzt erschienenen 18 Nummern neben Beethovens „Adelaide", Mozarts „Veilchen" so Unbedeutendes, dass durch solche Inconsequenz ein schöner Zweck verfehlt ist, wie obige 3 Nummern aufs Neue beweisen. Von den beiden Liedern von Leipoldt würden wir „der Kahn" noch vorziehen; hier klingt es doch wenigstens noch etwas; hingegen das andere und das von Wienand in welchem letzteren wir sogar sehr dilettantisches finden, wie z. B. der sechsmalige, regelmässig nach vier Takten eintretende Ruhepunkt, so wie schlechtklingende Verdoppelungen (14. Takt, letztes Achtel) und Fortschreitungen (drittletzter Takt), sind zu unbedeutend, um denselben irgend ein Recht auf eine „Sammlung ausgewählter Gesänge" zugestehen zu können.

Arthur O'Leary. Op. 2. Zwei Clavierstücke. Leipzig, Fr. Kistner. 17½ Sgr.

Als op. 2 eine gewiss sehr anerkennenswerthe Leistung, denn beide Stücke, in lyrischem Charakter gehalten, bekunden Talent und zeichnet sich namentlich Nr. 2, Scherzo, durch frische, fliessende Ideen aus.

Marcel Madeysky. Quatre Mazurkas pour Piano. Lemberg, Ch. Wild. 15 Sgr.

Besonderes spricht sich in diesen Mazurken nicht aus, wüssten auch nicht irgend einer Nummer den Vorzug zu geben; theils in sentimentaler, theils in luftiger Weise erklingen und verklingen sie, und damit wäre ihrer Lebenskraft Genüge geschehen.

Ch. Mirkuly. Mazurka pour le Piano. Op. 3. Lemberg, Ch. Wild. 12½ Sgr.

Bringt unter sehr einfachem Titel eine reichlich mit brillanten Sprüngen, Arpeggien versehene Mazurka. Je-

doch sind Motive und Verzierungen auf eine effectvolle Weise verwendet, so dass man dem Musikstück das Prädicat „hübsch, elegant" gerne beilegen darf.

Henry Wieniawsky. Op. 12 Deux Mazurka's de Salon pour le Violon avec Piano, arrangées pour Piano seul. Leipzig, Fr. Kistner. 15 Sgr.

Beide Mazurka's de Salon, wovon Nr. 1 Sielanka la Champêtre und Nr. 2 Chanson Polonaise, betitelt, mögen als gefällige, fliessende Salonstücke ihren Platz finden.

E. Hamel. Oo. 14. Introduction et Rondo sur un Thème original pour Piano et Violon. Hamburg, W. Jowien. 20 Sgr.

Hat Herr Hamel sich auch schon einige Gewandtheit im Aneinanderreihen von Motiven angeeignet, so finden wir doch so viel musikalisch unreifes, so wenig was auf Erfindung Anspruch machen kann, dass wir nicht wüssten, was für ein Verdienst bei Herausgabe dieses op. 14 erworben worden.

Alois Kern. Op. 2. 3 Gedichte für Alt- oder Baritonstimme mit Pianofortebegleitung. Wien, Haslinger. 17 Sgr.

Im Allgemeinen ist obiges Werkchen wenig bedeutenden Inhalts; Nr. 1, Liebesweh, von Heine, macht sich am meisten durch seine hübsche Auffassung, sowie auch in Bezug auf Erfindung bemerkbar. Die übrigen sind bis auf wenige Momente etwas zu hohler Natur, um denselben einen besonderen Platz anweisen zu können.

Gustav Hölzel. Op. 96. Das Mädchen aus der Fremde von Fr. von Schiller, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Wien, C. A. Spina. 10 Sgr.

Enthält viel gewöhnliche Phrasen, zudem unsaubere Stimmenführung (Takt 5, Seite 2 nebst folgenden Wiederholungen) und können dasselbe im Allgemeinen nur als unbedeutend bezeichnen.

André Späth. Op. 200. Klänge der Liebe. Sechs Duetten für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Stuttgart, K. Göpel. 1 Thlr. 6 Sgr., (auch einzeln.)

Sämmtliche Duetten sind compositionskundig geschrieben und obschon sie grade nicht von hervorragendem Geiste zeugen, sind sie doch klar und gefällig zu nennen; mit dieser Tugend dürften sie schon gesungen zu werden verdienen.

Heinrich Proch. Op. 189. Am Fenster, Gedicht von R. Prutz, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Wien, C. A. Spina. 10 Sgr.

Im Ganzen gefällig, leicht sangbar, so ganz in der dieses Componisten Schreibweise, wird es den Freunden dieses Genre nicht unangenehm vorkommen.

F. H. Truhn. „Sängerstreit." Fabellied aus dem 16. Jahrhundert, für drei Solostimmen (Tenor, Bariton und tiefen Bass) und Männerchor. Schleusingen, Conrad Glaser. Partitur und Stimmen 13½ Sgr.

Ein interessantes aber nicht ganz leichtes Stück, welches gut gesungen, seinem humoristischen Inhalte nach, Effekt zu machen, nicht verfehlen wird.

C. G. Reissiger. „Am Neckar am Rhein". Lied für vierstimmigen Männerchor. Zürich, H. G. Nägeli. 8 Sgr.

Frisch und lebendig, dazu nicht schwer, dürfte dasselbe von betreffenden Chören sich einer freundlichen Aufnahme erfreuen.

F. Steiner. Tarantelle. Etude de Concert pour Violon. Wien, Mechetti. 10 Sgr.

Als Etude möchte obige Tarantelle den Violinisten eine nicht so leicht zu lösende Aufgabe bieten, obgleich dieselbe in musikalischer Beziehung grade nicht bedeutend zu nennen wäre. *20.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Herr John Mitchell aus London war vorige Woche hier, um mit dem Vorstande unseres Männergesang-Vereins die Einleitungen zu einer Sängerfahrt nach Paris zu besprechen. Obgleich dem Vereine von verschiedenen Seiten Vorschläge gemacht waren, so zog man es doch vor, die Leitung des Unternehmens wieder Herrn Mitchell anzuvertrauen, der sich dem Vereine gegenüber in jeder Beziehung als Ehrenmann bewährt hat. Die Fahrt nach Paris ist vorläufig auf Mitte September festgesetzt, der Aufenthalt soll 14 Tage dauern. Zu erwarten steht, dass der Kaiser Napoleon die Patronisation des Vereins anzunehmen geruht, indem der Zweck seiner Fahrt die Förderung unseres Dombaues und die Würdigung des deutschen Liedes im deutschen Männergesange in der Hauptstadt der Franzosen ist.

— Vorigen Samstag hörten wir in der Musikalischen Gesellschaft ein Streich Quartett von Voigt, ein Deutscher welcher seit fünf Jahren in Petersburg lebt; die Composition zeichnet sich durch schöne und klare Durchführung der Gedanken sehr vortheilhaft vor vielen neuern Werken aus; das Scherzo darf sogar ein sehr gelungenes genannt werden.

Paris. Vieuxtemps und der Violoncellist Servais, welche vor einigen Tagen hier eingetroffen, werden eine Reihe von musikalischen Soiréen im Hotel Osmond veranstalten. — In den Theatern herrscht jetzt gar keine Abwechselung mehr, indem seit mehren Wochen nur „Der Prophet" „Die sizilianische Vesper" und „Der Nordstern" gegeben werden.

London. Die Vorstellungen von Meyerbeers Oper: „Der Nordstern" gewinnen fortwährend an Interesse; die Herren Formes (Peter), Lablache (Gritzenko) und Tagliafico (Danilowitz) erregen mit Recht jedesmal stürmischen Beifall. — In der Aufführung der Hugenotten, welche vorigen Samstag stattfand, traten Mad Grisi und Mario zum letzen Mal auf, da erstere ganz bestimmt der Bühne ganz zu entsagen entschlossen ist. — Mad. Viardot hat das Original-Manuscript von Mozarts „Don Juan" für 5000 Fs. gekauft; es soll Herrn Pauer jetzt leid thun, dasselbe nicht behalten zu haben.

Roverdo. Man schwärmt hier für Meyerbeer'sche Musik; eine seiner ältesten Opern „Il Crociato" wurde drei Mal bei überfülltem Hause gegeben und seine „La Stella di Nord" wird einstudirt.

Die Klage über die Seltenheit der guten Tenore ist bekannt genug, unbekannt sind die physiologischen Gründe. Die Gaz. musicale beantwortet die Frage: „Warum gibt es keine rechten Tenore mehr?" mit der Behauptung: „Weil die gegenwärtige Stimmung der Orchester-Instrumente zu hoch sei". Ein junger Professor der Musik, Hr. Lissajous, hat Untersuchungen über diese Stimmungen angestellt und im Verein mit einem der ersten Violinisten des Orchesters der grossen Oper herausgefunden, dass das jetzt übliche A 898 Schwingungen per Sekunde macht, während zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, nach dem Physiker Sauveur, in den parisern Orchester 810 Schwingungen jenes Tones bemerkt wurden. Daraus ergibt sich, dass von 1755 bis 1855 die Stimmung der Orchester in Frankreich sich über einen ganzen Ton gehoben hat. Diese Steigerung hat, nach Lissajous, besonders in dem gegenwärtigen Jahrh. stattgefunden, aber weit rascher in den letzten 25 Jahren als in den ihnen vorangegangenen. Als eine der Hauptursachen der progressiven Steigerung wird in diesem lesenswerthen Artikel die grössere Verwendung der Blase- und Blechinstrumente angegeben, die vermöge ihres bedeutenden Klanges den Saiteninstrumenten ihre Tonalität aufzwängten.

(Ambroise Thomas). Wenn ich, sagt Aubryet, Ambroise Thomas in einer Gallerie von Portraits aufnehme, die alle eine deutsche Physiognomie an sich tragen müssen, wenn ich einen Componisten, der nichts Entschiedenes, Bestimmtes repräsentirt, unter denjenigen Componisten fungiren lasse, die sämmtlich eine Idee oder eine Gattung veranschaulichen, so geschieht es deshalb, weil es fast unmöglich ist, einen Musiker von solcher Eleganz, von solcher Auszeichnung zurückzuweisen. Die Orginalität, ja selbst die Specialität fehlen Ambroise Thomas und doch ist er vielleicht derjenige Componist, welcher am meisten verdiente eine Individualität zu haben, derjenige musikalische Autor, welcher einen Styl für sich besitzen sollte. Ambroise Thomas ist ein Gemisch — eine Zusammensetzung — von Auber und Halevy . . . Er erfasst bisweilen die Kokketterie im Detail, die Anmuth in der Instrumentirung den Reiz der melodischen Wendungen, welche Auber charakterisiren. Indess eignet er sich gelegentlich die breitere Anlage, den Ernst und die erhabene Empfindung an, welche Halevy's Werke bezeichnen. . . Seine Musik verräth oft eine gezwungene Leichtigkeit und birgt eben so oft unter allerliebsten Formeln eine lästige Leere. Ein origineller Autor schreibt nie etwas absolut Schlechtes und in dem schlechtesten seiner Werke macht sich gewaltsam etwas von seinen Eigenschaften geltend; ein Autor dagegen, der sich nur durch Andere inspirirt, kommt zum Falle, sobald er nicht mehr durch die Assimilation (Aneignung von Fremdem) aufrecht erhalten wird. Dieses ist Ambroise Thomas begegnet und nur dieses kann die so beträchtliche Ungleichheit seiner Werke erklären. So dürfte unglaublich erscheinen, dass Raimond oder le Secret de la Reine — diese schwerfällige, gedehnte, ideenlose und fast alles Styls ledige Partitur — die unter einer Luftpumpe geschrieben zu sein scheint — von dem Componisten des „Songe d'une nuit d'été" (Sommernachtstraum), eines durch Leichtigkeit, Reichthum und liebliche Melodien ausgezeichneten Werkes, herrührt . . . Was die Gattung betrifft, so hat sich Thomas fast überall versucht, ohne aber einen festen Standpunkt zu gewinnen; wie Halevy, sein Hauptvorbild, ist er nicht innerhalb der Grenzen seines wahren Berufs geblieben. Le Panier fleuri, le Songe, le Caïd, Raymond sind eben so viele Versuche, von einem Umhertasten und Tappen, einer immer neuen Position zeugend. Ambroise Thomas ist ein Eklektiker, der die rechte Wahl zu treffen nicht verstanden hat. Seine beiden grossen Erfolge sind le Caïd und le Songe d'une nuit d'été. Indess hat Aubryet an ersterem vom Publikum sehr beifällig aufgenommenen Werke Manches zu tadeln, wogegen ihm in dem Sommernachtstraum der Componist sich ganz in seinem natürlichen Elemente zu bewegen scheint. Er schliesst seine Kritik mit den Worten: Ambroise Thomas ist ein Stylist, der keine Eigenthümlichkeit im Style hat, ein merkwürdiger Umarbeiter (fremder Ideen), ein überlegener Autor in einer niedrigen Sphäre. —s—

Tartini berichtet in seinem berühmten Werke über die Musik, dass er im Jahre 1714 in der Oper zu Ancona ein einziges Stück von einem Recitativ, von einer einzigen Linie, mit blossem Accompagnement des Basses gehört habe, das bei allen Zuhörern in 13 Vorstellungen nach einander stets das tiefste Schweigen und einen so fürchterlichen Eindruck gemacht habe, dass alle Gesichter bleich wurden, dass Jeden ein eiskalter Schauer anfiel und dass Alle einander mit einer Art von Entsetzen ansahen.

Musiker haben bekanntlich besonderliche Gewohnheiten, Liebhaberein und Idiosynkrasien. Wir lesen darüber in einem französischen Blatte folgende Zusammenstellung. Auber konnte es nicht zwei Tage hintereinander in der schönsten Stadt der Welt aushalten. Adam hat eine tiefe Verachtung gegen schöne Bäume und ganze Wälder. Donizetti schlief immer auf der Reise und schenkte den Reizen der Natur nicht die geringste Aufmerksamkeit. Paër gefiel sich in Widersprüchen; er schrieb „Camilla" „Sargines" „Achilles", während er mit seinen Freunden scherzte, seine Kinder schalt und sich ohne Unterlass mit seinen Domestiken zankte. Cimarosa hatte immer ein Dutzend Kunstliebhaber um sich, welche, während er schrieb, sich unablässig über alle Dinge

unterhielten. Sacchini verlor den Faden seiner Inspirationen, wenn seine Katzen nicht über die Tische liefen. Sarti konnte nur in einem dunkeln Zimmer ohne Möbeln componiren; er liess nur den ungewissen Schein einer düsteren Lampe zu, die an der Decke des Zimmers aufgehängt war. Auch Spontini hatte die Gewohnheit, im Dunkeln zu componiren. Salieri musste, um seine Einbildungskraft zu nähren, ausgehen und die belebtesten Strassen durchlaufen, während er Bonbons ass. Haydn hingegen setzte sich in einen weiten Lehnstuhl und liess, die Augen an die Decke geheftet, seine Imagination in den unbekannten Sphären herumwandern. Gluck setzte sich im Freien hin, manchmal ganz in die Sonne mit zwei Flaschen Champagner und erhitzte seinen Geist durch Gestikuliren, wie es nur immer der mit der Ausführung seiner lyrischen Dramen betraute Schauspieler hätte thun können. Händel ging auf den Kirchhöfen spazieren und setzte sich oft in die einsamsten Winkel der Kirchen. Paësiello, bis zum Uebermaasse träg, blieb einen Theil des Tages im Bette liegen. Mehul verehrte die Blumen; er versank vor einer Rose in Betrachtungen, und war nur wahrhaftig glücklich, sobald er sich in einsamen Gärten verlieren konnte. Mozart las Homer, Dante, und Petrarca, und las sie immer wieder. Fast nie setzte er sich ans Klavier, ohne vorher einige Kapitel seiner Lieblingsschriftsteller durchlaufen zu haben. Verdi bereitet sich zu seinen Compositionen durch die Lecture eines Drama von Shakespeare, Göthe, Schiller, Victor Hugo oder Fragmente von Ossian vor.

Rundschau.

Eine Taktmaschine hat Herr Joseph Mayr, Orchestermitglied des Hofoperntheaters in Wien erfunden, sie gibt durch Elektromagnetismus jedes einzelne Taktzeichen mittelst eines Taktstockes so wieder, wie der Orchesterdirigent dasselbe mit dem Taktstocke oder durch Druck auf Tasten anzeigt.

Meyerbeer befindet sich seit 8 Tagen in Spaa.

Die Aachener Oper gibt wöchentlich eine Vorstellung in Maestricht.

Joh. Strauss hat die Einladung einer Gesellschaft in St. Petersburg, im Laufe des nächsten Sommers dorthin zu kommen und mehrere Concerte zu veranstalten, angenommen. Die Gesellschaft sichert nebst Reise und Kosten für Herrn Strauss und sein aus 32 Mann bestehendes Orchester 20,000 S.-Rubel.

Professor Moscheles gab in Canstatt ein Orgelkoncert; obgleich kein Orgelspieler im strengeren Sinne des Wortes, gewährte derselbe durch seine geistvollen Improvisationen doch einen hohen Kunstgenuss.

Das Comité des Mozarteums in Salzburg hat einen Aufruf erlassen, in welchem Tonkünstler von nah und fern zur Theilnahme an einem grossen, am Mozart-Säcularfest, am 7. bis 9. Sept 1856 zu gebenden Musikfeste eingeladen und ersucht werden, ihr Erscheinen, sowie die Art und Weise ihrer Mitwirkung an das genannte Comite längstens bis Ende Mai 1856 zu melden.

Zur Feier des Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers kommt in Wien Webers „Euryanthe“ mit den Damen Herrmann, Tietjens und den Herren Ander und Beck zur Aufführung.

In Dresden ging nach zehnmonatlicher Ruhe des unsterblichen Mozart grossartiges Erstlingswerk „Idomeneus“ wieder in Scene.

Die frühere Hofopernsängerin Fr. Betty Engst ist in Pesth nach längerer Krankheit gestorben.

Die nächsten Novitäten des Wiener Hoftheaters sollen die Opern „Othello“ „Die Jüdin“ und „der Nordstern“ sein.

Der Baritonist Schüttky vom Hoftheater in Stuttgart gastirt mit grossem Erfolg in Wiesbaden.

In Dresden wurde Webers Oper „Silvana“ aufgeführt.

Deutsche Tonhalle.

Die im Lenzmonat d. J. den verehrlichen Vereins-Mitgliedern zur Genehmigung vorgelegten neun Zusätze (A—i) zu den Vereins-Satzungen haben durch Einstimmigkeit derjenigen Theilnehmer, welche darüber abstimmten, Geltung erhalten, und die grosse Mehrheit derselben hat die Vorsteher K. F. Heckel und A. Schüsseler wieder als solche gewählt, welche — diese Wahl ehrend — dieselbe angenommen haben.

Zugleich zeigen wir an, dass auf das erlassene Ausschreiben eines Preises für den Männergesang „Gott, Vaterland, Liebe“ uns 39 Compositionen desselben zugekommen sind, welche wir bereits einem der satzungsmässig erwählten drei Herren Preisrichtern zur Beurtheilung zugesendet haben. Nach der Beurtheilung durch sämmtliche drei werden wir das Ergebniss sogleich anzeigen, wie auch s. Zt. dasjenige wegen der vorliegenden 39 Symphonien, wann uns solches zugekommen sein wird.

MANNHEIM 3. August 1855. ***Der Vorstand.***

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 33. **Cöln, den 18. August 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Ueber C. M. von Weber und F. Mendelssohn-Bartholdy.

(Schluss. S. Nro. 22.)

Felix Mendelssohn-Bartholdy, das Pendant Webers als Vertreter der romantischen Schule, war gleich ihm von zart-empfänglichem, feinfühlendem Naturell, sich ebenfalls zum Weichen und Graziösen hinneigend.

Ich muss von Vornherein darauf hinweisen, dass es bei der Beleuchtung eines erst vor wenig Jahren von uns geschiedenen Geistes viel schwieriger ist, in den Einzelheiten des Berichtes das Wahre vom Falschen, vom Uebertriebenen zu sondern; doch hoffe ich, dass, wenn wirklich trotz der besten Absicht nach dieser Seite hin sich Unrichtiges eingeschlichen haben sollte, es doch hinreichend unwesentlich in Bestimmung des Haupteindruckes sein wird.

Mendelssohn bezeichnet man wegen seiner ungemein frühzeitigen Entwickelung als ein musikalisches Wunderkind. Diess, verbunden mit dem Aufwachsen und einer sehr sorgfältigen aber auch verwöhnenden Erziehung in einem Hause Berlins, welches man damals vielseitig als das erste bezeichnete, sowohl, was Reichthum als auch was Kunstsinn und feinen Ton betrifft, konnte auf ein gleich Weber so empfängliches, ja vielleicht noch geschmeidigeres Naturell nicht ohne nachhaltigsten Einfluss bleiben. Nur zu sehr stellte sich diess heraus und ob stets zum Vortheile der Kunst, zu deren Vertreter er berufen, wollen wir bald sehen.

Wahrhaft mit Erstaunen und Bewunderung erfüllend musste es sein, mit wie tiefem Interesse, mit welch technischer Sicherheit Mendelssohn als *fünfzehnjähriger Knabe* die grosse Passion von S. Bach in der Berliner Singacademie, und zwar *auswendig*, dirigirte.

Nie hat, weder vor- noch nachher, dieses Institut eine Epoche von so glänzender Blüthe gefeiert, als zu jener Zeit, wo Geister wie Zelter, Mendelssohn, Devrient und Marx sich vereinigten, um besonders Bachs Plastik in gediegenster Weise zur Kenntniss und Erkenntniss des Publikums zu bringen, und vor allem war es die grosse Passionsmusik, durch deren Aufführung Mendelssohn an der Seite Zelters der Berliner Singacademie die herrlichsten Triumphe errang, während Devrient und Marx durch Worte und Schrift, durch Studium und Mittheilung und den daraus gezogenen Rath für richtige Darstellung dieser bis dahin fast gänzlich unerfassten Musik auf Ausführende und Zuhörer gleich mächtig wirkten. Alle, die ich darüber gehört, sprechen mit grösster Begeisterung von jener Zeit und schwelgen bei jetzigen wenngleich recht braven Aufführungen Bach'scher Werke doch meist in der Erinnerung.

Gleiches leistete Mendelssohn in der Direction der neunten Symphonie und dem Vortrage Beethoven'scher Clavierconcerte und Trios.

Er studirte überhaupt die Classiker unablässig mit grosser Ausdauer, am meisten Bach, Händel und Beethoven, und ein ausgezeichnetes Gedächtniss unterstützte sein so empfängliches Naturell in bewunderungswürdigem Grade; er war in diesen Autoren so zu Hause, dass er zur Exekution der kunstreichsten Piecen kaum Partituren oder Stimmen bedurfte.

Mendelssohn war, wie gesagt, sehr fleissig in seinen Studien, aber er hatte zu denselben auch stete, aufmunternde Anregung, einerseits durch seine so glückliche, leichte Auffassung, andererseits als der förmlich angebetete Sohn eines der ersten, damals wohl, was das gesellschaftliche Rénomée betrifft, des ersten Hauses in Berlin.

Konnte es daher ausbleiben, dass er unter solchen Verhältnissen, längst als Wunderkind glänzend, zugleich

aber von einer, besonders oberflächlichere Menschen entzückenden, Naivetät und Liebenswürdigkeit, Gefahr lief, das enfant gâté der vornehmen Berliner Damenwelt zu werden?

Geschah Letzteres wohl in geringem Grade in gesellschaftlicher Beziehung, denn selbst seine Feinde erkennen seine seltene Bescheidenheit und stete Liebenswürdigkeit an, so blieb dagegen sein Genius, blieb die Richtung und Thätigkeit desselben leider keineswegs frei von jenem Einflusse.

Von nicht nur edlem, sondern auch wahrhaft gutem Herzen, beseelte ihn der Wunsch, Allen Alles recht machen, Alle erfreuen zu wollen, auch selbst dann noch als er längst mehr als eine Ahnung hatte, dass die Steigerungen und deren Ursachen zu verschiedenartig sind, ja oft durch Sonderinteressen fast entgegengesetzt, um die Erfüllung so verschiedenartiger Wünsche, so zu sagen, unter einen Hut bringen zu können.

Niemanden in der Welt zu beleidigen, wird einem ausgeprägten Charakter schlechterdings unmöglich. Wer das erstrebt, verseichtet den seinigen. Vielen Menschen der bedeutendsten Begabung ist es so ergangen, und auch Mendelssohn musste es trotz des edelsten Strebens ebenso ergehen.

Ferner kann kein Charakter, also auch kein künstlerischer, sich fest und ganz als solcher entwickeln ohne *Kampf*, nicht nur mit den Verhältnissen, sondern auch, was viel unerlässlicher, mit sich selbst, mit seiner eignen Natur. In der Menschennatur, wenigstens in jeder, in welcher der Geist stark genug, um sich nur einigermassen zum Bewusstsein gekommen zu sein, liegt der Drang nach solchem Kampfe; er liegt in ihr in so bedeutendem Grade, dass der Mensch, der sich vermöge seines Naturells, seiner Stellung, seiner Mittel überhaupt in einer selten bevorzugten Lage befindet, auf die Dauer eine solche Positivität nicht zu ertragen im Stande, Reibung sucht oder doch zu suchen scheint, oder allermindestens das Ungetrübte seines Geschicks zu verleugnen geneigt ist.

Den letzteren Fall finden wir bei Mendelssohn. Ich glaube nichts Richtigeres thun zu können, als auf eine frühere treffende Stelle eines andern Referenten dieses Blattes zu verweisen und, um die Uebersicht zu erleichtern, dieselbe hier noch einmal beizufügen. „Joachim spielte" heisst es in jenem Berichte „das Mendelssohn'sche Violinconcert. Die meisten Mendelssohn'schen Instrumental-Compositionen ergehen sich in weichlicher, haltloser Sentimentalität, die sich schliesslich in Mondscheinduft und Elfentanz verflüchtigt. So auch diess Concert. Gleich vielen Menschen, denen das Glück bei allen Unternehmungen lächelt, hatte auch Mendelssohn ein *Bedürfniss* nach *Leiden*, gefiel er sich, *in Ermangelung wirklicher, von eingebildeten zu erzählen.* Man kann von ihm, einen Heine'schen Vers umkehrend sagen: aus seinen kleinen Schmerzen macht' er die grossen Lieder. Die Schmerzen sind meist kaum der Rede werth; auch ist das Thema immer wieder das alte — allein er weiss es so angenehm zu variiren, versteht es so süss zu schmachten, so schmerzlich zu lächeln, hie und da auch wohl einen schelmischen Zug anzunehmen — kurz er ist so „interessant" man kann ihm nicht widerstehen! Dabei verletzt die Mendelssohn'sche Leidenschaft nie den guten Ton der feinen Gesellschaften, sie ist immer anständig, im Frack, tirée à quatre épingles. Wie anders *Beethoven* und Schumann! Wenn die der Dämon packte, so gingen sie durch Dick und Dünn mit ihm, ohne erst Handschuhe anzuziehen. Man merkte es Joachim an, dass er das Concert mit Unlust spielte — etwas wie Unmuth lagerte sich auf seinen Mienen. Sein gewaltiger Geist fühlte sich zu enge in den knappen Formen des Conversationsstyls" etc. —

So gross und glänzend der gesellschaftliche Kreis, in welchem sich Mendelssohn bewegte, so eng blieb dennoch aus obigen Gründen sein künstlerischer Gesichtskreis, möglichst verengt durch die von jeder seiner Bewegungen, jeden seiner naiven oder neckischen Streiche oder Worte entzückten Berliner Damen-Coterie, von denen jede ein anderes Original-Liedchen mit oder ohne Worte von ihm selbst geschrieben und ihr gewidmet zu besitzen strebte, oder die Feder mit der er geschrieben oder was ihm sonst zum Gebrauche gedient. Und wie gern war er Jedem gefällig, wie bescheiden liess er es sich entreissen, wie unbefangen überliess er sich naiver Laune, wollte sich über den unschuldigsten Witz vor Lachen überschütten, desgleichen wenn es ihm gelungen, Jemanden recht artig zu necken. Wie „nett" wie „interessant", wie „entzückend" fand man ihn.

Das war das schleichende Gift, welches den hohen Aufschwung, zu dem ihn die Natur begabt und berufen, mehr und mehr knicken sollte als warnendes Beispiel der ihn verehrenden ihm nachstrebenden Legion von Künstlern. Daher kam er nie zum vollen Gefühle und Bewusstsein der wirklich ihm innewohnenden schöpferischen Kraft, glaubte sich an grosse Vorbilder anlehnen sie nachahmen zu müssen; unangebrachte Bescheidenheit, hervorgegangen aus tief-edelster Verehrung und Bewunderung der ihm unerreichbar erscheinenden Meister

und daraus folgende Resignation lähmte und hinderte ihn, unbekümmert um den Grad seiner spezifischen Kraft sich selbst, sich, den Mendelssohn zu geben und eben ganz, abgerundet, bewusst und darum gediegen und classisch.

Anstatt dessen strebte er Beethoven nach, als ihn dessen neunte Symphonie mit Chören mächtig durchströmt hatte und schrieb eine dieser gegenüber in ihrer Anlage unmotivirte Symphonie-Cantate, strebte er noch mächtiger erfasst von der grossen Passionsmusik Bach's nach und schrieb in diesem Vorbilde seinen Paulus. Ja soweit war er an dieses Vorbild gebannt, dass er, (in ganz gleichem Falle wie gegenüber der neunten Symphonie) darauf bestand, Choräle in den Paulus zu verweben, obgleich ihn sein erster, für den Text dieses Oratoriums gewählter Dichter, beiläufig einer der wenigen Künstler, die in Sachen der Plastik und Gruppirung die Augen offen haben, verwundert über dieses Verlangen, auf das für diesen Stoff ganz Ungehörige, ja Störende und Hemmende von Chorälen ernstlich aufmerksam machte und sich von dieser Arbeit, dieselbe einem willigeren Arrangeur überlassend, gänzlich zurückzog, als Mendelssohn darauf Nichts zu erwiedern wusste, als: die Choräle in der Passion machten doch besonders a capella, eine so eigenthümlich- schöne Wirkung!

Wie aber die Menschennatur, besonders, wo man ihr keine hinreichend energische Richtung gegeben, stets nach zwei Seiten hin thätig ist, sowohl nach der des Anschmiegens an das Stärkere, als auch nach der möglichster Emancipation, so erweckte auch bei Mendelssohn sein durch Mangel an Kampf mit sich selbst hervorgerufenes *Misstrauen* seiner eignen Kraft eine, wenn ihm auch selbst vielleicht kaum bewusste, Sucht nach Originalität*). Hier entfaltete sich ihm günstig ein eigenthümlich hervortretendes, dem Publikum noch unbekannteres Feld, nämlich das der orientalischen Melodie, jener Tonreihen, wie sie sich in Indiens, Persiens, Palästinas Volksgesängen finden, also auch in denen der Juden, von denselben nach allen Ländern in ihren Gottesdienst getreu übertragen. Diese Wendungen in geschmeidigster, graziösester Weise angewandt, charakterisiren Mendelssohn, das Publikum erkennt hieran seine Schriften sofort, ohne sich Rechenschaft zu geben, woran; diese finden sich in allen seinen Compositionen, mögen dieselben nach ihrem Text oder Titel dem deutschen oder persischen Boden angehören. Sie sind ihm Fleisch und Blut, kurz, sie sind seine Manier geworden. Theils sein wirklich auf Hohes und Edles gerichtetes Streben, theils der unwillkührliche Drang, sich die Achtung und den Ruf eines Componisten ersten Ranges, eines classischen Autors zu erwerben, trieb ihn, sich einen jenen Ruf begründenden „Styl“ zu erringen; an der Erreichung eines solchen aber hinderte ihn der grosse künstlerische Irrthum, dass er diesen Styl im Aeusserlichen suchte, anstatt im treuen Wiedergeben der gewählten Objecte, ungestört durch unpassendes Ausstatten mit absolut-musikalisch fesselnden, interessant-reizvollen grade ihm eigenthümlichen Wendung und solcher Irrthum führte ihn auf den schwächenden Abweg der deshalb von ihm mit dem Begriff „Styl“ gewissermaassen verwechselten „Manier“. Viele seiner eigenen Aussprüche bekunden diese Beschränkung seiner durch Naturell und äussere invicirende Einflüsse gestalteten Ansichten hinlänglich. Oft genug verwahrte er sich gegen jedes nach seiner Meinung gewaltsam-unrichtige Hinüberziehen seiner Kunst aus der absoluten Gesichtssphäre in das der Gedanken und des wirklichen Lebens voll Ringen und Streben, voll Dichten und Trachten, und eigenthümlich genug musste, wie ich später beleuchten werde, grade er, der die Ansicht vertheidigte, dass die Musik nur ihrer selbst wegen da sei und sich stets und unter jeder Bedingung nur im *angenehm-ästhetischen* Gewande zeigen dürfe, obgleich er Letzteres äusserlich immer mit grösster Strenge und Resignation beobachtete, mehr als viele minder offene Köpfe auf fremde Anregung sich auf einen Boden verirren, wo wirklich der Musik im wahrhaft künstlerischen Begriffe, alle Nahrung abgeschnitten ist.

Durch solches Festhalten von, das Aeusserliche specifisch Musikalische betreffenden, Ansichten, zum Theil auf Unkosten des innern Gehaltes, des zu gebenden Objectes, wurde er allerdings einer der bedeutendsten Meister in der „Form“. Sorgfältig, mühsam, fast heimlich gewissenhaft in der Ausstattung seiner Werke, stets wie gesagt mit Zurückdrängung jedes, wenn auch noch so bestimmt durch das Object geforderten, zu starken, oder schroffen extremen Affectes darauf bedacht, Alles in angenehmem Gewande zu geben, ist diese Seite Jedem der die Technik der Musik an und für sich zu studiren hat, ehe er mit wirklicher Berechtigung daran denken kann, in das innere Wesen dieser Kunst, in ihr Heiligthum einzudringen, sehr zu empfehlen. Jeder kann hier Viel, sehr Viel von Mendelssohn lernen, was musikalische Form und Verwendung der Mittel betrifft. Nach dieser Seite hin ist er klar und zuverlässig; es „klingt“

*) Dieselbe spielte ihm manchen Possen, trieb ihn z. B. den Evangelisten im Paulus für: Sopran zu schreiben!

Alles, ist verständlich und edel ausgestattet, und besonders was das tiefere Wesen der Form anbetrifft, Alles ist ausgesponnen, durchgeführt und entwickelt in leichterfassbarer, geistreich-unterhaltender Polyphonie. Der angehende Componist kann an ihm lernen seine eigenen Gedanken „zu Ehren zu bringen", den Zuhörer mit der Ausführung des schlichtesten mindestens zu sättigen. Nach dieser Vorschule geht man dann mit richtiger Anschauung an gewaltige Geister, wie Bach und Beethoven, welche zwar im Grunde noch zuverlässiger und motivirter in der Form, dennoch dieselbe wegen der Grösse ihrer Intentionen den weniger geübten Blick nicht so leicht durchsehen lassen. Denn bei diesen muss man bereits Beides, die Intention sowohl als auch die durch sie bedingte Ausführung und Behandlung zugleich übersehen können, um nicht nach einer oder der andern Seite hin auf Irrthümer und Abwege zu verfallen.

Es ist viel darüber gestritten worden, ob Mendelssohn ein Componist von hoher Begabung gewesen sei, oder nicht. Wenn wir solche sondern, in Macht der Erfindung von musikalischen Gedanken und in Behandlung und Entwickelung derselben, so möchte ich ihn in letzterer Beziehung um vieles talentvoller nennen*); jedoch bliebe noch zu erwägen, ob er nicht selbst, indem er seine Melodien in ein so eigenthümlich-stereotypes Bette leitete, dadurch die Veranlassung zu Einseitigkeit und deshalb zunehmender Ideenarmuth herbeiführt. Viele erklären deshalb seine geistvolle Schwester Fanny (Hensel) für viel begabter.**)

Indem ich bereits einen Unterschied zwichen Mendelssohn und den Classikern anführte, ist es ebenfalls nicht uninteressant, besonders Beethoven gegenüber zu beobachten, dass sowohl im Allgemeinen, wie im Einzelnen, desgleichen in ihrer ganzen Entwickelung, Beide sich darin unterscheiden, dass Beethoven nach der Höhe strebt und klein, gering, unten beginnend sie immer mächtiger, sicherer erreicht, während Mendelssohn sich bald auf der Höhe befindet und sich immer länger und breiter der Tiefe zuwendet. Betrachten wir z. B. die Melodien beider Autoren, so finden wir dies durchschnittlich; Mendelssohn tritt gern mit hohen Intervallen wiederholt ein und führt von ihnen seine Melodie mit Vorliebe möglichst oft recht tief und immer tiefer hinab; Beethoven beginnt klein, unscheinbar, aber entweder wälzt er langsam, mühevoll oder wirft er mit kühnem Adlerschwunge seinen Gedanken, einem Sisiphus oder Giganten gleich, in schwindelnde Höhe und nimmt immer wieder einen Anlauf, um immer höher und höher zu dringen. Ich möchte sagen, Beethoven liebt und cultivirt die aufsteigende, Mendelssohn die absteigende Tonleiter. Lassen wir in dieser Betrachtung nun unsern Blick etwas mehr in die Allgemeinheit schweifen, so finden wir, tropisch verstanden, bei der Durchführung und Entwickelung ganzer Compositionen wiederum bei Beiden denselben Unterschied, besonders noch mehr, wenn wir bei Symphonien und andern complicirteren Werken die zu oder abnehmende Stärke (sowohl was Erfindung als auch was Ausführung betrifft) der einzelnen Sätze beobachten. Endlich aber zieht sich dieser Unterschied durch das ganze Leben, durch die ganze Entwickelung beider Componisten. Während Beethoven in der Macht seiner Ideen, in der Vervollkommnung der Form, in der Schilderung grosser Affecte oder gar Epochen des Lebens, sei es eines Einzelnen oder ganzer Völker, immer höher und höher dringt und förmliche Probleme bis zu ihrem vollständigen Abschluss, bis zu einem gebieterischen non plus ultra löst, beginnt Mendelssohn unbefangen, frisch, reizvoll, vielversprechend und verengt sich leider sein Gesichtskreis schwindet Kraft und Erfindung mehr und mehr. Daher sind es lediglich Werke seiner ersten, jugendlichen Periode, und zwar unter diesen solche, die ihn auf fast unbebautem Boden zu selbstständigen Schaffen nöthigten, ihn dadurch fernhaltend vor ängstlichen, respectvollem Anklammern an grosse Vorbilder, und ausser einigen kleinern Schöpfungen wohl keine mit mehr Recht, als die Musik zu Shakspeares Sommernachtstraum, welche eine Zukunft haben, welche sich in derselben als ein frisches Werk von genialem Schwunge behaupten wird. Auf diesem Gebiete musste Mendelssohn am glücklichten sein; keines war seinem zum Naiven, Neckischen sowohl als auch zum Duftig-Aetherischen, sentimental-Romantischen hinneigenden Naturell identischer, die Elfen mit ihren Spässen den ungeschickten Spiessbürger gegenüber seine Sinnesverwandten, die Liebe Oberons und der Titania die seinige. Er hat C. M. von Weber, der ihm auf demselben Gebiete so genial und glücklich vorgearbeitet, dabei fleissig studirt und mit Recht, ob er ihn wirklich übertroffen, will ich nicht seciren; aber jedenfalls hat er das Elfenleben in ein förmliches System gebracht und dem so gern als Elf sich maskirenden und schwärmenden Menschengeiste eine unvergängliche Anregung und Nahrung

*) Siehe pag. 258, 2. Spalte oben Zeile 8—12 etc.

**) Noch wenig bekannt ist es, dass die Compositionen seiner Schwester ebenfalls unter „F. Mendelssohn" erschienen, weshalb man sie ebenfalls für die seinigen hält. Meist kleine Lieder, zeichnen sie sich durch unbefangene Melodie, durch Frische und gesunden Geist aus.

gegeben. Hier fühlte er sich wie nirgends zu Hause; was Wunder, dass ein Künstler von so hingebendem Charakter sich auch ferner gern darin erging, dass in seinen Instrumentalsachen die unvermeidlich gewordenen Elfen immer und immer wieder spucken, natürlich durften Mondschein, Titanias Sehnen und der Eselskopf auch nicht fehlen — allerdings von neuem matter, wenigstens nie mehr mit so innerer Berechtigung als im Sommernachtstraum, wo ihn die *Wahrheit* zur höchsten seiner Leistungen emportrug.

Mendelssohn bleibt in der Kunstgeschichte auf dem Gebiete der Romantik eine höchst characteristische Erscheinung. Frühere geniale Componisten, besonders Beethoven sind auch Romantiker, aber besonders Letzterer war klug genug die Romantik nur zu berühren, nur als Staffage, als anziehenden Hintergrund zu verwenden. Nach ihm wurde die Romantik in der Kunst Princip, ihre glücklichste Epoche datirt sich, wie ich bei Weber beleuchtet, in die Zeit der Freiheitskriege und das dadurch erwachende Nationalgefühl. Körner, Weber und Tieck, besonders die beiden Letzteren, die bildenden Künstler jener Epoche ungerechnet, errangen in ihr die grössten Lorbeeren. Aber schon sie selbst erlebten, noch mehr ihre Nachfolger, bald genug das Welken eines nicht im Leben dauernd begründeten Princips, und am meisten eben documentirten diess die späteren Leistungen Mendelssohns und Tieck's und die Erfahrungen, die sie in einem Leben machen mussten, dem sie sich wegen mehr und mehr sich verändernder Gestaltung desselben, entfremdeten, ohne es zu ahnen. Mendelssohn wurde gleich den Andern, den Leuten jener Zeit Bedürfniss, er nun besonders der Berliner Professoren-Coterie, wurde er förmlich der dortige Professoren-Componist. Ihre Clique, und welcher Stand macht in Berlin nicht gern Clique, und jede versplittert sich dann wieder in kleine oft schroffe Unterabtheilungen, gab ihm damals so zu sagen die Weihe, schuf seinen Ruhm, stellte ihn wohl gar als ihr Produkt, als den Repräsentanten ihrer Ansichten und Errungenschaften hin, machte ihm um die Wette mit der feinen Damenwelt das Leben möglichst angenehm und trug wohl hierdurch grosse Schuld an dem Stillstande seiner Entwickelung.

Mendelssohns Liebenswürdigkeit, seine Neigung, wo möglich jedem Menschen einen Lieblingswunsch zu erfüllen, wurde natürlich vielfach gemissbraucht. Als merkwürdigsten Beleg will ich hier nur die Composition der griechischen Chöre des Sophokles anführen, ohne weiter zu untersuchen, wer ihm hierzu die Hauptanregung gegeben. Genug, der liebenswürdige Mendelssohn dem man endlich auch einmal z. B. zumuthete, doch die Clarinetten aus seinen Kirchenmusiken zu verbannen weil sie ein zu sinnliches, unprotestantisches Instrument seien, erklärte sich nicht nur bereit, sondern machte noch obendrein lange, zeitraubende Vorstudien hierzu unter Leitung des berühmten Alterthumsforscher Prof. Böckh. Man war entzückt, hingerissen, erklärte die Musik für wahrhaft klassisch und führte sie überall, in ihr förmlich schwelgend, auf.

Abgesehen davon, ob Mendelssohns Muse sich nach seiner eigenthümlichen Entwickelung eignete, ihn zu einem Musik-Sophokles zu machen. bedachte weder er noch einer aller jener von der Idee begeisterten hohen und gelehrten Herren, die Antike auf unsere glattgehobelten Bretter zu schleppen, einerseits wie zwei himmelweit von einander verschiedene Dinge die Musik der Alten und unsere Kunst sind, andererseits, wie die Musik nach heutigem Begriffe nur auf dem Gebiete wirken könne, welches entweder der Gefühlsspähre überwiegend angehört, oder doch dieselbe fortdauernd als Brücke zum Reiche der Gedanken enthält. Wie stellen sich demgegenüber die griechischen Chöre? Sie sind fast durchgängig belehrend, betrachtend nnd beschreibend. Da lassen sich wohl ein Paar Flöten als schleppetragende, betresste Bediente hören, aber ein von musikalischer Empfindung und Wahrheit durchglühter Componist wird ja hier mit seinen Gefühlen rein auf den Sand gesetzt, ja die Sprache der Chöre ist schon an und für sich so sehr Musik, die wenigen Stellen, welche Situationen zulassen sind so ausgeführt, dass die Musik sich gar nicht entwickeln kann ohne ermüdend zu werden. Ja, da blieb allerdings Nichts übrig, als sich auf einen recht hohen Kothurn zu stellen und um unbekümmert um die guten Lehren, die der Chor gibt, die Städte, die beschrieben werden etc. etc. pathetisch und gravitätisch erschütternd und freundlich-lächelnd einherzuschreiten und eine Musik zu componiren, zu welcher hoffentlich einst, wenn die Passion zur Antike verblichen, ein passenderer Text untergelegt werden wird. Dass solche Musik dennoch herrlich, hinreissend, genial sein kann, ist eine Sache für sich.

Noch halte ich es für unerlässlich nothwendig, die Mendelssohn Studirenden vor Schwächen in der Declamation, Melodie und im Rhythmus zu warnen, ebenfalls begründet im Stillstande seiner Kraftentwickelung. Man singt seine Sachen gern, und doch ist man von den meisten bald ermüdet. Wie kommt das? Seine Melodien sind anziehend, schmelzend und schmachtend. Seine Schilderung ist höchst fein, edel und sinnig, meist wahr; aber der Rhythmus erlahmt besonders oft in den Chören und oftmalige Aufeinanderfolge gleich langer Töne hält

nach alter Erfahrung die Stimme nicht lange aus. Ferner schlägt er oft wiederholt auf denselben Ton in der Höhe; auch diess ermüdet, obgleich tiefere Töne sich dazwischen befinden. In der Declamation der einzelnen Silben lässt er uns gleich Weber und andern an und für sich noch grösseren Meistern oft im Stich. Nur Gluck im *Französischen*, Händel im *Englischen*, Bach im Deutschen sind hierin zuverlässig.

Von *allen* andern Gesangcomponisten muss man Vieles mit in den Kauf nehmen, was sich durch Nichts motiviren lässt, z. B. kurze Silben auf einem plötzlich hohen Tone. Da hier nicht der Ort, eine Abhandlung über Gesangdeclamation zu schreiben, so verweise ich deshalb auf die Compositionslehre von Marx.

Man verzeihe mir diese für Viele vielleicht noch herbe aber gewiss wahrheitsgetreue Beleuchtung und verbanne vor Allem gänzlich jeglichen Verdacht, als wolle hierdurch irgend ein Musiker die grossen und unumstösslichen Verdienste und die wahrhaft genialen Leistungen dieses dennoch grossen Künstlers zu verkleinern suchen. Man sehe darin nichts, als die Erfüllung der Pflicht, welche der Kunst-Schriftsteller gegenüber der Gesellschaft hat, nämlich die, ihr Urtheil über die von Menschen (und nicht von Halbgöttern) getragene Kunst immer klarer und unbefangener zu machen, und aus eben diesem Grunde füge ich daher z. B. zur Beleuchtung der Romantik und ihrer ferneren Berechtigung als Fingerzeig, besonders für den Künstler hinzu, dass Mendelssohn sich schon einer viel ausgeprägteren Sentimentalität ergab als Weber und dass er, der Gefeierte so Veranlassung wurde zu einer immer krankhafteren Richtung, welche wohl dem durch den langen Frieden verfahrenen Theile der Gesellschaft mundet, aber von dem noch gesünder erhaltenen Kern derselben geflohen wird, wie jede weichliche, zu süsse oder überreizte Speise.

Wie es unter Millionen Menschen nun einmal gewöhnlich nur sehr Wenige gibt, welche sich in dem Grade mit der Zukunft beschäftigen, dass sie im Stande sind, dieselbe nur einigermassen aus der Gegenwart, und noch richtiger, aus der Vergangenheit zu folgeren, so bleibt es denn auch der Zukunft überlassen, durch die bis dahin sich verlaufenden Facta und Ereignisse über die Richtigkeit solcher Kritik zu entscheiden, denn nur schwer vermag sich der grössere Theil der Menschen von Vorurtheilen und Gewohnheiten, daher von dem gläubigen, gedankenlosen Nachbeten des Urtheils einer herrschenden Künstler- oder Schriftsteller-Kaste loszureissen und goutirt am Liebsten die Künstler, die ihm den meisten Stoff bieten, sich in einem clair-obscure des Empfindens und Denkens zu ergehen und ebenso werden spätere Epochen entscheiden, ob die Romantik als Princip einstmals noch Grosses wirken wird, oder ob sie auf diejenige Stelle zurückzuweisen ist, welche ihr von den grossen Klassikern angewiesen wurde, die Kunst selbst aber dem wirklichen Leben immer näher geführt wird, welchem sie noch viel zu fern steht, um ihm den herrlichen Nutzen ganz zu gewähren, zu welchem sie, die göttliche, so eigentlich berufen. —

ff.

Einladung

zur General-Versammlung der deutschen Tonkünstler zu Gotha am 24. und 25. August 1855, Behufs Stiftung des Mozart-Vereins.

Mit der Leitung des Mozart-Vereins betraut, erlaube ich mir die deutschen Tonkünstler zu der in Gotha am 24. und 25. Aug. d. J. Vormittags 10 Uhr im Concertsaale des Herzoglichen Schauspielhauses Behufs Constituirung des Mozart-Vereins anberaumten General-Versammlung ganz ergebenst einzuladen.

Der dem Unternehmen als Stützpunkt dienende edle Zweck und die Rücksicht, dass einer unserer grössten Tondichter durch die projektirte Stiftung ein bleibendes Denkmal erhalten soll, macht jede weitere Empfehlung überflüssig. Beides ist vielmehr geeignet, die allgemeinste Theilnahme ins Leben zu rufen. Die beste Garantie für das Zustandekommen des Vereins ist aber darin zu suchen, dass Se. Hoheit, der als Componist rühmlichst bekannte Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, die Uebernahme des Protektorats in gewisse Aussicht gestellt hat. Bei der am 1. August d. J. mir ertheilten Audienz hat Se. Hoheit wiederholt sein lebhaftes Interesse an dem Zustandekommen des Mozart-Vereins erklärt und die Annahme des Protektorats in nahe Aussicht gestellt. Auf das gleichzeitig allerhöchst geäusserte Bedenken, dass bei den zu Tage getretenen heterogenen Interessen die Bildung des Vereins eine schwierige Aufgabe sei, glaubte ich aus der Seele der Componisten erwiedern zu müssen, dass unter den Auspicien Sr. Hoheit alle Sonderinteressen schwinden und Alle sich beeilen würden, Sr. Hoheit Paniere zu folgen und Zeugniss für Mozarts Verdienste abzulegen. In der That sind auch die Constellationen, unter denen der Mozart-Verein die Stadien der Entwickelung durchläuft, die glücklichsten. Ohne Zweifel ist es göttliche Fügung, dass Deutschland gerade in der Zeit, wo Mozarts Jubiläum herannaht, einen mit den ausgezeichnetsten Herrschertugenden und gleichzeitig mit der göttlichen Gabe der Composition reich begabten Fürsten sein nennen kann, und dass dies gekrönte Haupt überall, wo es gilt, den Unterdrückten zur Hülfe zu kommen, energisch in das Rad der Weltgeschichte eingreift.

Wie zu erwarten stand, hat auch die Protektion Sr. Hoheit des Herzogs von Gotha schon jetzt die schönsten Früchte getragen. Mit Rath und That das edle Unternehmen zu unterstützen, haben auf das Bereitwilligste zugesagt die Herren: Kapellmeister Abt,

Drouet, Kalliwoda, Lampert, Dr. Franz, Liszt, Reichardt, Dr. Louis Spohr, Wilhelm Tschirch, Wilhelm Ulrich, und die Herren Musik-Directoren Claudius, Gebhardi, Graben-Hoffmann, Körner, Mühling, Pönicke, Rebling, Sattler, Julius Schneider, Thiele, Thieme, Wackermann und Wandersleb. Unter solchen Auspicien ist die Bildung des Mozart-Vereins nicht mehr in Frage gestellt, besonders da sich in den bedeutendsten Städten Deutschlands Männer von gutem Klang bereit gezeigt haben, für Bildung von Special-Comité's Sorge zu tragen. Nicht minder ist das musikalische Mozart-Album, zu dem der Anlage nach sämmtliche deutsche Componisten Beiträge liefern, gesichert. Se. Hoheit der Herzog von Gotha ist meiner Bitte um eine Composition für das Album auf die gnädigste Weise nachgekommen, wie denn auch sämmtliche oben genannte Herren Componisten Beiträge freundlichst zugesagt haben. Se. Majestät unser allergnädigster König und Hoher Mäcen jeder Kunstbestrebung hat die Widmung dieses Mozart-Albums allerhöchst in Aussicht gestellt und Seine definitive Entscheidung nur an die vorherige Einsendung des Manuscripts geknüpft.

Für diejenigen Herren Componisten, welche sich ebenfalls bei dem Mozart-Album betheiligen wollen, möge die Notiz dienen, dass eine Gesangspiece mit Clavierbegleitung, sowie deren Mitbringung nach Gotha wünschenswerth erscheint, weil das im Anfange künftigen Jahres bevorstehende Mozart-Jubiläum den baldigen Angriff des Werks bedingt.

Da ferner die Original-Compositionen im Archive des Herzogl. Gothaischen Regentenhauses aufbewahrt werden sollen, so liegt der Wunsch nahe, die Composition selbst zu schreiben oder mindestens Jahrestag der Compositinn, Namen und Charakter eigenhändig beifügen zu wollen.

Um nun endlich auch das Schöne mit dem Nützlichen zu verbinden, hat Se. Hoheit auf meine Veranlassung zu bestimmen geruht, dass sämmtliche reichhaltige Kunstsammlungen seiner Residenz gegen Vorzeigung der Einladungskarte geöffnet werden. Nicht minder legt die Rücksicht, dass sich bedeutende musikalische Kräfte in Gotha einfinden werden, die Bitte nahe, Solo-Vorträge zu executiren. Die desfallsigen Anmeldungen bitte ich an den Herrn Hofkapellmeister Lampert zu Gotha zu richten, damit das Programm festgestellt werden kann.

Schliesslich werden alle Redactionen musikalischer und politischer Blätter ergebenst ersucht, diesem Aufrufe im Interesse des edlen Unternehmens ihre Spalten zu öffnen.

Der provisorische Vorstand des Mozart-Vereins.
Rechtsanwalt **Haushalter.**

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der junge Tonkünstler Max Bruch, dessen hervorragendes Compositionstalent in dieser Zeitung wiederholt gebührende Anerkennung fand, gab letzten Samstag durch ein neues Trio, welches er mit den Herren Pixis und Breuer in der Musikalischen Gesellschaft vortrug, abermals einen glänzenden Beweis höchst erfreulicher Fortschritte. Bei so regem Streben zur Erreichung des schönsten Zieles, wird es dem kaum in's Jünglingsalter getretenen Tondichter recht bald gelingen, einen bedeutenden Rang einzunehmen.

— Roderich Benedix hat die Stelle eines Intendanten des Stadttheaters zu Frankfurt a/M. angenommen.

Aus Limburg a. d. Lenne wird uns mitgetheilt, dass die Musik, welche dort bisher vollständig brach gelegen, einen höchst erfreulichen Aufschwung nimmt, indem es den Bemühungen mehrerer Kunstfreunde bereits gelungen, einen kleinen Singverein zu bilden welcher bereits sehr Anerkennenswerthes leistet. Herr Rektoral-Lehrer Standeke, der die Leitung übernommen, ist ein vortrefflicher Geiger und guter Pianist. Mehrere hiesige Dilettantinnen, besonders Frau L. (eine geborne Cölnerin), sind im Besitz von wohlklingenden und meisterhaft geschulten Stimmen und dürften in den grössten Concerten ihren Platz ehrenvoll ausfüllen. Dass unsere Behauptungen die Grenzen der Wahrheit nirgendwo überschreiten, bewies ein Concert, welches am 12. August stattfand und sich den Beifall des sehr zahlreich versammelten Publikums im höchsten Grade erwarb.

Hagen. Der 5. August bot den hiesigen Musikfreunden einen eben so hohen als seltenen Kunstgenuss, indem Spohrs Oratorium, „Die letzten Dinge" in sehr vortrefflicher Weise zu Gehör gebracht wurde. Das Concert, welches zum Besten eines neu zu errichtenden Krankenhauses in der Kirche stattfand, bot eine so imposante Zahl von Mitwirkenden dar, dass man dasselbe ein kleines Musikfest nennen dürfte. Herr Musikdirector Baldewein, welcher dasselbe mit hoher Künstlerschaft leitete, hatte die Sänger und Sängerinnen aus den benachbarten Städten Breckerfelde und Limburg eingeladen und das Orchester durch mehrere Elberfelder verstärkt. — Herr Musikdirector Breidenstein aus Dortmund verlieh dem Concerte noch einen besondern Reiz, indem er mehrere Soli auf der Orgel vortrug; zu wünschen blieb nur, dass Letztere in richtigerem Verhältniss zu den Leistungen des Ersteren gestanden.

Paris. In der jüngsten Vorstellung von Halevy's „Jüdin" debütirte ein neuer Tenorist Herr Wicart, ein geborner Belgier, mit grossem Erfolg als Eleazar. Derselbe hat seine Ausbildung im hiesigen Conservatoir genossen und macht dieser Anstalt grosse Ehre, wenn auch die Studien, welche er bei Duprez noch in jüngster Zeit gemacht, wohl hauptsächlich den grossen Erfolg herbeigeführt. Somit ist Paris um einen tüchtigen Tenorist reicher geworden. Mad. Lafon wusste sich als Rachel ebenfalls Anerkennung zu erringen. — Der Männergesang-Verein aus Gent, aus etwa 60 Personen bestehend, welcher in dem, dem Industrie-Palais angebauten Saale mehrere Concerte gab, findet hier lebhaften Beifall; derselbe sang mehrere Compositionen von Limnander, Gevaert, Hanssens und Kücken mit grösster Präcision und nuancirtem Vortrag. — Während der Anwesenheit der Königin von England wird die Oper „Santa Chiara" noch nicht zur Aufführung kommen. In der komischen Oper wird zur Feier der Anwesenheit ihrer Majestät auf ausdrücklichen Wunsch, Aubers reizende Oper „Haydée" gegeben. — Eine neue Oper in einem Akt „Deucalion und Pyrrha" componirt von einem Herrn Montfort, wird nächstens in Scene gehen. — Die Einnahme der Theater, Concerte, Bälle und Sehenswürdigkeiten betrug im Juli 1,180,249 Fr. 34 C. — Dem Vernehmen nach wird Rossini, welcher in einigen Tagen hieher zurückkehrt, Paris bis nächsten Frühling, nicht verlassen. — Vieuxtemps und Servais gaben bereits ihre erste höchst brillante Soirée im Hotel Osmond.

Berlin. Das Fortlassen der Entreact-Musik im k. Schauspielhaus wird von Dr. Gutzkow in seinen U. a. h. H. nicht gebilligt. Er hält sie bei Novitäten ernsten und heiteren Genres für den Erfolg sogar als nothwendig, damit das Publikum in einer angeregten, die Harmonie der Gefühle freundlich wieder konzentrirenden Stimmung erhalten bleibe. Natürlich muss sie mit Ueberlegung gewählt sein. Bleibe sie weg, so werde das Publikum nach dem Fallen des Vorhanges der Ernüchterung und der Tonangabe der ewig Mäkelnden Preis gegeben. — Die Richtung der Gutzkow'schen Ansichten hat wohl jeder selbst empfunden, der die verbindenden Musiken zu Beethoven's „Egmont", Meyerbeer's „Struensee" etc. gehört, welche allerdings den Zuschauer in konzentrirter Stimmung erhalten, oder auch durch ein lebendiges Allegro eine angeregte Stimmung für eine Posse emfing, allein das sind Zwischenmusiken, wie sie sein sollen oder sollten. In der Praxis sind sie, wie mit vollem Recht die D. Th. Ztg. bemerkt, leider bei den Aufführungen, zu denen eigene Musiken nicht componirt sind, anders, und alle Versuche aus dem ohrverletzenden, zerreissenden Gedudel in den Zwischenakten, das thatsächlich störend auf die Stimmung wirkt, eine ordentliche Musik zu machen, sind bisher, selbst bei den grössten Bühnen an mancherlei Verhältnissen, hauptsächlich an der Unlust und dem Widerstande der Musiker, bei gr. Schlaffheit der K.-M. gescheitert. Echo.

Ein Aufsatz von Rellstab über ältere Musikzustände in Berlin in der N. B. Mztg rechtfertigt die Klagen über Mangel an werthvollen musikalischen Productionen vollkommen, wenn man die Anzahl derselben in dem 3. Decennium mit denjenigen der letzten 15 Jahre dieses Jahrhunderts vergleicht. Von Epoche und Kasse machenden Werken erschienen von 1820–1830 allein auf der k. Bühne: Freischütz, Euryanthe, Oberon, Jessonda, Faust, Die weisse Dame, Der Schnee, Die Braut, Die Stumme von Portici, Fra Diavolo, Der Maurer, Der Barbier von Sevilla, Othello, Die diebische Elster, Die Belagerung von Corinth, Semiramis. Fast drei Viertheile dieser Opern bilden noch heute den Grundbestandtheil aller Bühnen. Ausser diesen Werken waren in jenem Jahrzehend noch viele andere neue Opern, welche auf der k. Bühne nicht zur Aufführung gelangten, nichts desto weniger aber anderswo Kasse machten, so z. B. Rossini's Tancred, Italienerin in Algier, La Donna del lago, Aschenbrödel, Graf Ory, Mathilde von Schabran etc.

Rundschau.

Der berühmte Geiger Sivori gab in Baden-Baden ein sehr besuchtes Concert.

In Bern fanden am 26. und 27. Juli zwei grosse Concerte Statt; zur Aufführung kamen Spohrs Oratorium „Des Heilands letzte Stunde" und die daselbst noch nie gehörte 9. Symphonie von Beethoven; am zweiten Tage Beethovens achte und eine Wiederholung der 9. Symphonie.

Carl Reinecke in Barmen hat eine einaktige Operette „der vierjährige Posten" Text von Th. Körner componirt; dieselbe wurde in einer Privatgesellschaft zwei Mal mit Beifall gegeben.

Dem Vernehmen nach verlässt Herr Pasqué die Darmstädter Hofbühne, um sich bei der grossen deutschen Oper in Amsterdam zu betheiligen.

Die Leipziger Signale melden, dass der begabte Componist Albert Dietrich in Bonn als Musikdirector an die Stelle des Herrn von Wasielewski getreten sei.

Frau Küster wird die Berliner Hofbühne nicht verlassen, da sie sich wieder im vollen Besitz ihrer herrlichen Stimme befindet.

In München soll im October das längst projektirte Musikfest im Glaspallast stattfinden.

Das Jahr 1855 scheint in Bezug auf neue Opern ein ungemein fruchtbares zu werden; die Herren Taubert und Dorn in Berlin, Eckert in Wien, Marschner in Hannover, Pabst in Königsberg, Reiss in Mainz und M. A. sind mit Composition von neuen Opern eifrigst beschäftigt.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 34. Cöln, den 25. August 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Streifzüge durch die Pariser Ausstellung.

III.

Ich habe einen Liebhaber gekannt, der jede Nacht mit seiner Violine zu Bette ging und sie an diesem sichern Orte so lange warm und sorgfältig zugedeckt liess, bis er sie wieder benutzte. Er behauptete hartnäckig durch diese Art der Behandlung sein Instrument bedeutend zu verbessern. Später erzählte man mir und ich glaubte es gerne, dass nach dem Tode des Eigenthümers die Violine, die für einen guten Stradivarius galt, so dumpf geworden war, dass Niemand sie kaufen wollte.

Ich will keineswegs behaupten, dass man nicht noch heutzutage ähnlichen Beispielen begegnet, aber ganz gewiss würde es Jedem sehr schwer werden, bei dem von Herrn Vuillaume ausgestellten *Octobass* (No. 9474) ein ähnliches Aufbewahrungssystem anzuwenden, ja selbst bei desselben Ausstellers neuer Bratsche müsste man von dieser Methode abstehen. Der Octobass hat nur drei Saiten; die höchste gibt das tiefe C des gewöhnlichen Contrabasses, die tiefste denselben Ton eine Oktave tiefer und die mittlere das dazwischen liegende F; im Ganzen also zwei Töne tiefer, als die mit vier Saiten bezogenen Contrabässe, welche bis zu E gehen. Der dem Verfertiger hierbei vorschwebende Zweck war indess weniger, die äusserste Grenze der tiefsten Töne für ein Saiteninstrument herzustellen, als vielmehr eine recht volle und markige Basis zu geben, und dies in einem einzigen Instrument, dessen Töne aus dem stärksten Orchester heraus gehört werden sollten. Wenn ein Ton bis zu einer gewissen Tiefe durch die höhere Oktave verstärkt wird, hört man ihn um so besser, je stärker die Begleitung ist. So ist es bei den deutschen Militär-Musik-Chören, wo zwei Contra-Fagotts ohne Mühe den allergrössten Blechinstrumenten das Gegengewicht halten.

Die Idee, ein Instrument anzufertigen, welches tiefer als der Contrabass gehe, ist nicht neu. Ich entsinne mich, in meiner frühesten Jugend einen enorm grossen Contrabass gesehen zu haben, der wenn er auch mit den Fingern gespielt wurde, doch so hoch war, dass der grösste Mann, um das Griffbrett zu handhaben, auf einen Stuhl steigen musste. Dies Instrument diente, wenn ich nicht irre, bei den grossen Revolutionsfesten und wurde, wenn ich nicht irre, später in den Magazinen der Menus-Plaisirs aufbewahrt. Der Bass des Hrn. Vuillaume hat einen besondern Mechanismus, vermöge dessen eine Hand von Eisen auf die Saiten gedrückt werden kann, so dass der Spielende stets über drei Töne verfügt, wovon einer die Quinte und dritte die Oktave des ersten bilden. Die Klappen werden vermittelst des Fusses und der linken Hand regiert, denn der Octobass steht auf einer Art von Schemel, an welchem eine Claviatur angebracht ist, auf welche der Spielende den linken Fuss setzt um den gewünschten Ton zu erhalten, welchen er mittelst der Hand ohne bedeutende Unterbrechung nicht zu geben im Stande wäre. Nur dann, wenn die gewünschte Note nicht auf der Stelle liegt, wo die eiserne Hand den Saiten aufliegt, lässt der Spielende Fuss und Hand abwechseln, ein Mechanismus, der übrigens vereinfacht werden könnte. Man muss nämlich nicht vergessen, dass dieses ganze Klappensystem einen nicht unbedeutenden Aufwand von Kraft erfordert, denn wenn die Klappe den Saiten nicht gehörig aufgedrückt wird, so kann der gewünschte Ton nimmer hervorgebracht werden. Ebenso wird man einsehen dass, da Saiten und Bogen dem ungeheuren Umfange des Instruments entsprechen, im Theater schwerlich ein Platz für dasselbe erreicht werden

kann, man müsste denn im Orchester eine Art Grube für dasselbe aushöhlen. Wenn schliesslich aber auch der durch diese mächtigen Töne erwirkte Effekt sehr bedeutend ist, so passt das neue Instrument doch mehr bei feierlichen Gelegenheiten, als bei jenen sogenannten brillanten Piecen, deren Wirkung man lieber durch die Anwendung geräuschvoller Instrumente vergrössert.

Bei meinem nächsten Streifzuge werde ich die neue Bratsche des Herrn Vuillaume besprechen und bei dieser Gelegenheit einige, vielleicht wichtige, Bemerkungen anreihen.

Die von den Gebrüdern Gand ausgestellten Instrumente (9458) geben zu einer Bemerkung Anlass, welche hier an ihrem Orte ist. Diese geschickten Nachfolger ihres Vaters, des Schwagers und Nachfolgers des berühmten Lupot, haben nach demselben System wie ihr Vater und Grossvater fortgearbeitet; das heisst, sie nahmen die besten Instrumente von Stradivarius zum Muster und trachteten solche getreu nachzuahmen. Diese Nachbildung war indessen keine sklavische und man muss es den Gebrüdern Gand zum Ruhme nachsagen, dass sie nie versucht haben, ein neues Instrument als altes zu verkaufen, wie es in gar vielen Fällen nur zu oft vorkommt.

So viel für heute über die Bogen-Instrumente. Gehen wir nun zu den Pianos über, von welchen wir seit längerer Zeit mehr zu sprechen gewohnt sind.

Bis heute hatte Paris in diesem Zweig der Fabrikation nur eine Nebenbuhlerin — London. Die Pianos von Erard, Pleyel, Broadwood und ähnlichen berühmten Häusern behaupteten einen solchen Grad von Ueberlegenheit, dass die Provinz mit ihren unzähligen Exemplaren, die sie zu den feierlichen Wettkämpfen, wie die Ausstellungen zu London und Paris, einsendete, nicht aufkommen konnte. Der bedeutende Aufschwung, den indessen seit einigen Jahren das Clavierspiel genommen, hatte zur natürlichen Folge, dass in den grösseren Städten Frankreichs Fabrikanten erstanden, die indem sie die von ihren mächtigen Rivalen entdeckten Vervollkommnungen bestmöglichst nachahmten, endlich dahin gelangten, Instrumente zu bauen, deren grosser Theil gut, ja zuweilen vorzüglich genannt werden muss.

Gehen wir aus diesen Gründen vor der Hand einmal über die ausgezeichneten Proben weg, welche von den Häusern ersten Rangs ausgestellt sind und betrachten wir uns die Fabrikate aus der Provinz, welche am meisten Beachtung verdienen, so müssen wir vor Allem mit den Instrumenten des Hauses Boisselot und Sohn (9488) beginnen, da dessen Fabrikate in jeder Beziehung verdienen, dass über sie gesprochen werde. Es verdient dies, wie gesagt, schon alles was aus der Provinz kommt, denn solches Streben muss ermuthigt werden und zudem auf dem musikalischen Felde, wo die Zustände ausserhalb der Hauptstadt bisher so beklagenswerth waren. Ich gestehe offen, dass wenn 1830, in dem Jahre wo das jetzt so ausgedehnte Etablissement der Herren Boisselot gegründet wurde, mich Jemand gefragt hätte, was ich von einem solchen Unternehmen in der Provinz hielte, meine Antwort ein mitleidiges Achselzucken gewesen wäre. Ich hätte einem solchen Unternehmen wohl Erfolg versprochen, wenn es wie das zu Mirecourt, wo alljährlich eine grosse Zahl von mittelmässigen Bogen-Instrumenten oder vielmehr deren einzelne Theile auf Wiederverkauf fabrizirt werden, sich auf einen ähnlichen Erwerbszweig beschränkt hätte, und dennoch hatte die Stadt, wo es etablirt wurde, Marseille, vermöge ihrer glücklichen Lage als Ausfuhrcanal für das ganze Mittelmeer, etwas für sich, was den Unternehmer sehr ermuthigen konnte. Das war denn auch wohl ein Hauptgrund für die Herren Boisselot, die in dem Unterschiede eines zweihundert Meilen kürzeren Wegs und der hieraus ersparten Kosten, Aussicht genug sahen, um in eine Concurrenz mit der Hauptstadt zu treten. Der Erfolg hat ihre Berechnungen gerechtfertigt, denn abgesehen von dem Rufe den die aus ihrer Fabrik hervorgehenden Instrumente heute schon erlangt haben, versorgt die genannte Firma beinahe ganz Spanien und Portugal mit ihren Erzeugnissen und namentlich sind es die Pianos mit kurzem Flügel, wovon ein Exemplar auf der Ausstellung figurirt, denen dies Haus seinen Ruf zu danken hat. Der rasche Erfolg dieser Instrumente ermuthigte die Fabrikanten zu neuen Verbesserungen, und bald nachher führten sie die sogenannten *clediharmonischen* Pianos ein, zuerst auf der Ausstellung von 1839, bei welchen Instrumenten das Stimmen dadurch leichter wird, dass wie bei manchen Guitarren und Bässen, die Saiten mit ihren Enden um kleine Kammräder, welche durch Schrauben bewegt werden, befestigt sind. Diese Art des Stimmens erfordet weit weniger Kraft und Uebung und der einzige Uebelstand ist der, dass durch die Masse der Schrauben das Instrument etwas theurer wird. So schritten die energischen und einsichtsvollen Boisselots immer weiter fort und nicht lange nachher brachten sie ihren Namen mit einer neuen Verbesserung in Verbindung die schon früher durch Pascal Tascin angeregt, von ihnen in die Praxis eingeführt wurde. Diese Neuerung bestand darin, dass sie für die zweisaitigen Pianos statt der bis dahin in Anwendung gebrachten doppelten Saiten mit ebenso

vieler Befestigung nur eine Saite nahmen, die um einen Stift laufend in Bezug auf Gleichheit der Länge und also auch des Tons nichts zu wünschen übrig liess. Doch wurden diese Pianos nicht mit gleichem Glück wie die obengenannten in's Geschäft gebracht.

Mittlerweile hatte der Geschmack für lärmende Musik fast eben so grosse Fortschritte wie das Etablissement Boisselot gemacht. Leopold von Meyer hatte den Anstoss hierzu gegeben, und man sah ein, dass es, wenn man diesen Ausdruck brauchen will, nun galt, Pianos zu verfertigen, die hieb- und stichfest wären. Auch dieser fieberhaften Richtung trugen die Herren Boisselot Rechnung, aber wie weise Aerzte, die bei einem Delirium den Krankheitsstoff nach Aussen ableiten. Sie fabrizirten sogenannte Oktavenpianos und nach zwei Systemen. Bei dem ersten, wo eine Doppelreihe von Saiten über denselben Plan liefen, schlug jeder Hammer nach Belieben des Spielenden die Grundsaite allein, oder zugleich mit ihr die Oktavensaite an. Das zweite System war auf Stäbchen basirt, welche die angeschlagene Taste mit der eine Oktave höher liegenden verbanden. Auf diese Weise und mittelst eines Fingers, konnte der Spielende wenn er wollte, gleich die Octave haben und spielte er in Oktaven, so verfügte er über deren drei. Schade dass Reicha um jene Zeit nicht mehr gelebt, er hätte dann die Genugthuung gehabt, seine dreioktavige Fuge, auf deren Erfindung er sich so viel zu gut that, spielen zu hören.

Die letzte Erfindung ragt an Wichtigkeit weit über die vorgenannte empor. Sie ist die der *freien Schwingungen*, wo vermöge eines einfachen Mechanismus man den Ton verlängern und abschneiden kann. Die Vortheile dieser Erfindung darzuthun, halte ich für unnöthig, wohl aber mache ich auf die von dem Hause Boisselot ausgestellten sechs Pianos aufmerksam, denn sie halten den Vergleich mit den besten Instrumenten der berühmtesten Fabriken aus und haben noch den Nebenvorzug, dass durch sinnreich angebrachte Schrauben ein Verziehen des Resonanzbodens, wie es häufig vorkommt, unmöglich gemacht wird.

Das Haus Boisselot zu Marseille hat in dem letzten Jahre über fünfhundert Pianos verfertigt und abgesetzt; sein Commanditgeschäft zu Barcelona (462) nimmt einen ähnlichen Aufschwung.

Aus der Ferne.

Man kann alle Tage etwas Neues lernen. Ein gewisser Wasielewski wurde in einer Entgegnung in der neuen Zeitschrift für Musik versteckterweise, dann in der niederrheinischen Zeitung mit den Anfangsbuchstaben, endlich mündlich im Publikum mit ganzem Namen als der Verfasser gewisser Aufsätze bezeichnet. Darauf erklärt die betreffende Zeitung, dass der Wasielewski nicht der Verfasser sei. Auch wird dem Urheber jener Behauptung nachgeforscht und derselbe öffentlich bekannt gemacht. Darauf schreibt letzterer: „ich kann die Sache um so mehr auf sich beruhen lassen, als sich die öffentliche Meinung darin bereits ein festes, wohl schwerlich zu beseitigendes Urtheil gebildet hat."

Wie gefällt Dir das, geehrter Leser? Merke Dir die neue Lehre: erst das Publikum mit zuversichtlichen Behauptungen irreführen; dann wenn die Sache von authentischer Seite widerlegt ist, sich damit trösten, das Publikum werde wohl so nachhaltig irregeführt sein, dass es mit der ihm beigebrachten Meinung sein Bewenden haben werde.

Wie soll man das nennen? Dafür finde ich nicht einmal in den Thaten und Worten des Edlen von der Mancha eine passende Pararellstelle.

Ferner bezeichnet derselbe Dialektiker des Wasielewski Erklärung „zum Abschiede" mit dem Worte „Schmähungen". Ich frage jeden ehrlichen Leser, ob er sich anheischig mache, in gleichem Falle ruhigere und zurückgehaltenere Worte niederzuschreiben, als dem Wasielewski damals „zum Abschiede" gelungen. Würde er doch, geehrter Leser, wenn er in dieser Beziehung einem Vorwurfe unterläge, Dich persönlich anklagen dürfen. Denn zur Hauptsache hat er nur Thatsachen und dich selbst sprechen lassen.

Aber man merke sich auch diese neue Lehre: man schmähe und veranlasse Schmähungen, je mehr je besser. Wird dann der Verbreiter gewisser Behauptungen demascirt, so nenne man das wieder von Neuem „Schmähungen", und höre überhaupt gar nicht auf von „Schmähungen" zu sprechen. Das muss durchhelfen.

Nein, nicht Schmähungen, sondern einfache Aufklärung hatte der Wasielewki gegeben, und zwar in möglichst ruhigem Tone. Wenn bei dieser Gelegenheit das Haupt des Schuldigen nebenbei von einem jener Windmühlenflügel gelinde gestreift wurde, so hat er es sich selbst zuzuschreiben, er hätte sich nicht so nahe heranwagen sollen. Auch durfte der Leser, der schon so viele Zeitungen hindurch mit ernsten und aufgeregten Deklamationen angestrengt war, etwas Unterhaltung beanspruchen. Es geschah bloss zur Abwechselung; ohne Zweifel wäre man auch statt leichten Spottes zu ernster Zurechtweisung berechtigt gewesen.

Gleichwohl kommt in dem, was damals niedergeschrieben wurde, eine Stelle vor, welche ich jetzt bereue, ich meine die Stelle, wo ich in der Note und in Klammern eingeschlossen jene Improvisation auf der Orgel „aufgeschrieben und vom Blatt gespielt“ nannte. Es war wie ich jetzt höre, eine Täuschung. Aus der Entgegnung glaube ich auch zu begreifen, wie sie entstanden. Dass von einigen Anwesenden Themen gefordert und auf ein Blatt niedergeschrieben worden, war nicht bemerkt worden. Was man deutlich sah, war, dass der Spieler beständig auf ein Blatt hinblickte, es auch während des Spiels mehrmals zurechtschob; der Gedanke, dass ein Improvisator sich die ihm aufgegebenen Themen erst mit Bleistift aufnotire, lag so unendlich fern, von Themen selbst war so wenig zu bemerken, das genirte, ängstliche Spiel, kurz eine Menge von Umständen müssen wohl zu der Täuschung mit beigetragen haben, der ich nicht allein verfiel, sondern, welche Viele damals mit mir theilten. Ich bedaure aufrichtig, sie öffentlich ausgesprochen zu haben. Aber unter den angegebenen Umständen trifft die Anklage einer „groben Lüge“ etwas hart; es war ein Irrthum, und diejenigen, welche zugegen waren und sich der Heiterkeit der ganzen Scene erinnern, werden vielleicht geneigt sein, es einen verzeihlichen Irrthum zu nennen. Ich bedaure ihn doppelt: ausser um der Sache willen, auch darum, weil ich dadurch dem Schuldigen die einzige Gelegenheit darbot etwas zu erwiedern. Denn das wird wohl keinem der Leser entgangen sein, dass er sich mit einigen allgemeinen Redensarten über den Text hinwegmacht und aus den bescheidenen Noten etwas zur Widerlegung herausgesucht hat. Wenn der Schuldige auf diese Weise noch einen zweiten Punkt monirt: Die Hinweisung darauf, wie wenig man in Bonn seiner Beihülfe in musikalischen Dingen benöthigt zu sein schiene, so muss ich mit derselben Offenheit, mit welcher ich mich ebe[illegible]es Irrthumes anklagte, bekennen, dass ich ihm darin kein Unrecht gethan habe. Die Thatsachen sind richtig und dass ich auf dieselben hinwies, war *von ihm selbst* veranlasst. Denn, wenn Jemand, der seit lange bei Seite steht und sich um das öffentliche Musikwesen, wie er selbst bekennt, nicht *mehr* bekümmert, als jeder andere Musikfreund, sich auf einmal zu der glänzenden und vielversprechenden Phrase erhebt: „er werde es *nach wie vor* für seine Pflicht halten, beabsichtigte Missgriffe, und die schlimmen Folgen verderblicher Einflüsse nach Kräften verhüten zu helfen“ so war es wohl eigentlich gar nicht unangemessen die wirkliche Lage der Dinge mit einem Worte in Erinnerung zu bringen. Wem solche öffentliche Berührungen nicht bequem sind, der möge sich davor hüten, sie zu provociren. „Absichtliches und freiwilliges Zurücktreten“, „es steht indess jeden Tag nur bei mir“, „wenn auch nicht noch andere Motive vorlägen, wozu auch noch andere nicht eben fernliegende Umstände kommen“ — solche Redensarten deuten sich selbst, so wie der Singverein, welcher aus gewissen Gründen „erst vor anderthalb Jahren“ „auf einige Zeit“ ausgesetzt wurde. Wenn aber angeführt wird, in dem Leipziger Manuscripte hätten sich dieselben Thatsachen niedergelegt gefunden, so zeigt dies wie auffällig sie sind. Es gibt überhaupt Dinge, wovon zwanzig Beobachter und Schriftsteller das Nämliche sehen und melden werden, so wie, wo ein Stein des Anstosses vorliegt, jeder anstösst, der des Weges kommt. Mögen sie und ihre natürliche Deutung nun dort etwa mit den Haaren herbeigezogen gewesen sein: *ich* war durch die kühne Wendung am Schlusse der Selbstbiographie offenbar veranlasst und berechtigt, darauf hinzuweisen.

Dieser deutsche Schluss möge dem zugleich mit gelten für den lateinischen, welcher leider durch seine kernige und schlagende Kürze so unfassbar ausgefallen ist, dass man ihn nicht mit Händen greifen kann. Das *hinc illae lacrimae*! indessen ist ein vieldeutiges Wort... und wenn man es so nahe bei *dieser* Unterschrift stehen sieht, so will es einem fast vorkommen, als hätten sich beide nicht so ganz zufällig zusammengefunden.

DRESDEN im August 1855.

v. Wasielewski.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Carl Stöppler. In der Ferne. Lied für Tenor oder Sopran mit Clavier. Braunschweig, Meyer jr. 12½ Sgr.

Trotz allem Liebesweh (so sagt das Geibel'sche Gedicht) — und brächte man mir Lethe's Fluth und spräche:

Trink, du sollst genesen sein
Sollst fühlen, wie sanft vergessen thut
Ich sagte: Nein, nein, nein!

Diese Worte werden — (grade nicht in unpassender Weise) — wiederholt. Weniger besagt das spätere 3—4malige Aufeinanderfolgen „es war ein Traum“, und können wir drgl. nicht gelinder als eine matte Lückenbüsserei bezeichnen.

Im übrigen hat das Lied noch manches mit der italischen Manier verwandtes, ja erfreut sich ein überdies vergnügt u. heiter klingendes Motiv (in punktirter Bewegung)

mit seinen eckigen Kanten zu zweierlei Gemüthsstimmungen benutzt worden zu sein.

In G-dur später wiederkehrend singt dieselbe Melodie nämlich, völlig sorg- und harmlos folgende Worte (jedoch nicht harmonielos)

Drum lass mich gehn, und *blute* still mein Herz,
Ich suche einen Ort bei Nacht und Tag etc.

Viva la musica italiana! — Sie siegt über alles Ungemach — und setzt sich gern auch über gar zu grosse Spitzfindigkeiten hinweg — befasst sich weder eines zu argen Gemüthsdrucks — noch eines zu tiefsinnigen Wühlens in modulatorischen Aussergewöhnlichkeiten — *wenn es nur klingt*, dann ist ja alles gut!

Wir wollen indess und können es nicht glauben, dass es Absicht des Herrn Stöppler gewesen sei, sondern schreiben es vielmehr einer liebenswürdigen Gedankenlosigkeit zu, wenn seine Fantasie sich aus dem hohen Norden etwas zu sehr nach Süden senkte.

Carl Stöppler. Lied für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Braunschweig, G. M. Meyer jr. 5 Sgr.

Wir sind keine *Verächter* der italischen Kunst, und polemisiren, indem wir die *guten* musikalischen Seiten jeder Nation hochschätzen, (al contrario) nur gegen das Nachäffen der schlechten Eigenthümlichkeiten. In demselben Sinne könnten wir aber ebensowohl dazu rathen, das angekündigte Lied jedem italiänischen Componisten *nicht* als ein nachahmungswürdiges Original der deutschen Kunst anzupreisen. Es heisst *„der Abschiedskuss“* und möchten wir es bei einem möglichst *kurzen* bewenden lassen, damit nicht die Kritik bei einem Worte zu viel oder zu wenig zum Judas an sich selbst werde.

Doch! — mögen wir nicht verhehlen dass — (und namentlich im Vergleich mit diesem letztern) — das vorige Lied, bei weitem *eher* im Stande sein dürfte, die revue, (und zwar in nächster Nähe angesehen und angehört) zu passiren. — Noch einmal! wir meinen — (damit man uns nicht missverstehe) das Lied — *„in der Ferne“*, und spielen um so bereitwilliger darauf an, je mehr wir fühlen, wie sehr dem Herrn Verfasser für die frische Melodie, *Dank* und *Ehre*, nur schuldiger Tribut jeder gerechten Anerkennung sein kann.

J. Moscheles. *Zigeunerlied*, von A. von Leutrum Ertingen mit Begleitung des Claviers. Ebendaselbst. $12^1/_2$ Sgr.

Keck vorgetragen! — Wir theilten diese nähere Bezeichnung wörtlich mit, damit man gleich wisse, in welche Welt wir uns begeben. — Wildes Waldleben, Bär, Wolf, Uhu und anderes Geflügel, rauscht gespensterhaft, durch's Gezweig, und nur der Mond und die Stille des Waldes, sind die einzigen Boten und Verkündiger eines friedlichen Lebens — die *einzigen Nachbarn* des Heimathlosen herumirrenden Zigeuners, die auch uns trauliche Bekannte sind, so lange wir nämlich von Stadt und Dorf uns nicht weiter als bis zum Saume des Waldes entfernt haben. — Dann aber beginnt das Grauen — dieses eigenthümliche unerklärliche Walten — alle die fremdartigen Schauer und grotesken Gestalten, vom Mondlicht nur noch schreckenvoller hervorgehoben — der Baumstamm belebt sich — fernes Geheul dämmert näher und näher — ist es Thier oder Mensch oder gar — — — Doch still! nun höre ich wohl — das sind zwar seltsame Klänge, — aber es ist doch Musik — das sind langgedehnte, melancholische und wunderlich modulirende Melodiengänge — unterbrochen von leidenschaftlichen risoluto's — — — mit einem Wort (dass wir nicht länger hinter dem Berge halten) es ist wirklich Gesang, der nichts weniger als Geheul ist, — (obschon dasselbe in charakteristischer Weise, jedoch durchaus musikalisch nachgeahmt wird) — — es ist, — sollen wir noch deutlicher reden — das oben angedeutete höchst anziehende „Zigeunerlied“ von Moscheles.

Unsere etwas kecke Art und Weise aber — (der geneigte Leser wolle sie entschuldigen) — womit wir die kritische Beurtheilung begannen — wer anders trägt die Schuld, als eben auch nur der sich in gebietender Weise geltend machende Eindruck vorliegenden Gesanges. Mögen nun freilich Worte, oder die zu richtiger Schilderung nöthige Handhabe, uns entwischt sein, so war doch wenigstens die entsprechende Stimmung in *uns* mächtig erregt, und durch die Macht des Gesanges wach gehalten worden. — Deshalb — — wenn wir nun uns erlaubten, hiernach auch den Werth des Liedes zu bestimmen, und zugleich dasselbe hoch anzupreisen, so würden wir, wenn dabei auch unterlassen bliebe denselben in seinem *ganzen* Umfange abzuschätzen, — jedoch den viel richtigeren Weg eingeschlagen haben, als wenn wir unsere Kritik im lediglichen Vertrauen auf die Bedeutung des allerdings wohlverdienten Ruhmes eines Namen fundirt hätten, zu dessen bekränzter Höhe sich unser Componist schon längst vor Jahren hinaufgeschwungen hat.

Genug! wenn wir schliesslich rund heraus erklären, dass auch dieses *Lied*, sowohl in Betreff seiner Schönheit als Originalität, denselben seltenen Höhepunkt der Meisterschaft sich errungen hat und die Bewunderung des Kenners verdient. —

Louis Köhler. Volkstänze aller Nationen der Erde, als Uebungs und Unterhaltungsstücke für das Pianoforte in stufenweiser Folge vom Leichten zum Schweren bis zur höhern Ausbildung etc. Heft zu zwei Händen. Braunschweig, Meyer jr. Heft 1—4 à 20 Sgr.

Wir begegnen einem instruktiven Werk der heitersten Gattung. Möge es dem Ref. erlaubt sein, aus den scharfen Grenzen seiner Kritik, einmal den wirklich etwas naseweisen Blick über den eigentlichen Gegenstand hinweg schweifen zu lassen, gleich einem Vogel, dessen Käfig man zur Abwechselung in's Grüne gehängt hat, wo die Blätter und Zweige im Winde lustig vor ihm hertanzen, und man ihm gerne gestattet, wenn er seinen Schnabel sehnsüchtig durchs Gitter reckt. — — — — So wie vor den Augen des Vogels die Zweige freundlich auf und ab nicken, tanzen auch vor meinen Blicken in den Ecken des Titelblattes oben und unten in der Mitt' und an der Seite, verschiedene Paare, in den verschiedensten Kostümen, wie sie die Garderobekammer der Jungfrau Europa in reichster Fülle nur darbieten mag — oder auch wie Sitte und Gebrauch der lieben Mutter Natur es bei Negern und Indianern erheischt, und — sichtbar werden lässt. — Ja! sie selbst — unsre gute Grossmutter — will tanzen — aber auf Wolken, und zwar nach dem Takte der Sphären — (mögen die Skeptiker noch so sehr an dieser Philosophenmusik zweifeln) genug die Erde tanzt — ja sogar sie schwebt — — — Seht da, auf der Mitte unsres Titelblattes möget ihr sie selbst — die wohl conditio- und constitutionirte beschauen und bewundern — und saget mir, ob sie nicht rund sei, im wahrsten Sinne des Wortes. — —

Das wäre also die Vignette zu den *Volkstänzen aller Nationen*. Es wird mir bei dem Beschauen ganz wunderlich, und — (um zum Inhalte zu gelangen) — würden wir es für nicht ganz unpassend halten, wenn ein lustiger Spott den überwältigenden Eindruck der grandiosen Anzahl von 63 Stückchen, als in diesem mächtigen Globus (dem Symbol des ungeheuerlichen Titanenhaften) hätte gleichnissartig dargestellt wissen wollen.

Eigentlich aber wäre dieses doch zu weit hergeholt, denn obschon wir es allerdings als eine Art von Titanenarbeit anerkennen, sich durch die 63 Nationalleibtanzstückchen hindurchzuwinden, so wäre nicht allein obige Auslegung als eine übertriebene anzusehen, ja! selbst ein bescheideneres Mühlenrad — (von dem einem armen jungen Studio so dümmerlich und dämmerlich im Kopfe wurde) — wäre nicht nur allein zu sehr aus *dem* Faust, sondern auch aus *der* Faust gegriffen, als dass wir uns deshalb für hinreichend autorisirt erachten dürften, dasselbe als Symbol des Schwindlichwerdens vorzuschlagen. — — — — Vielmehr erklären wir fest nach dem Genusse der sämmtlichen Piecen, dass wir noch nicht den Boden unter uns haben wanken fühlen, weder vor Ungeduld, noch aus sonstigem Grund, obschon so einen kleinen Anflug einer „great exhibition of all nations" Empfindung — wir nicht so gänzlich zu negiren im Stande waren.

Schliesslich wünschen wir, dass der Herr Verfasser unsre Glossen nicht missverstehen möge. Es ist lediglich — wie schon oben angedeutet, die heitere Erscheinung des Werkchens daran Schuld, wenn wir etwas aus den Gränzen gewichen sind. — Mit Ausnahme einiger winzig und kleinlich gehaltenen Nationaltänze, die vielleicht aus der überdies grossen Zahl hätten wegfallen können, müssen wir doch der übrigen, wegen ihrer Nettigkeit, rühmlichst erwähnen, so dass wir im Stande sind das Werk (auch seinem Zwecke nach) auf's wärmste zu empfehlen.

Ferdinand Gumbert. Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Clavierbegleitung op. 61. Braunschweig Meyer jr. No. 1, Verwandlung im Herzen, 10 Sgr. No. 2. Wie hat sie's doch angefangen, 10 Sgr. No 3. Mein einzig Lieb' Maria, 5 Sgr. No. 4. Der Mond und die demantnen Sterne, 7½ Sgr. No. 5. Es stirbt sich nicht so gleich, 7½ Sgr.

Man dürfte Gumberts Lieder im ganzen wohl nicht grade *aussergewöhnlich* interessant nennen. Auch vorliegende fünf Lieder tragen mehr den Charakter einer gesunden Frische, klingen alle wohl und machen sich beliebt durch fassliche melodieuse Schreibart; enthalten sich dagegen jeglichen Strebens nach auffallender Originalität.

Wir wollen damit nicht gesagt haben, dass den Liedern *absolut* der Reiz der Neuheit mangle. Es ist vielmehr gewiss recht dankenswerth, dass der Componist sich in dieser ihm vertrauten Sphäre hält, und nicht wie so mancher, sein eigenes Ich verlassen, gleich dem Fischlein, dass aus der traulichen Heimath seines Teiches, eine Reise durch den Strom ins Meer machte — sich unnöthiger unpraktischer Weise in Gefahr begibt, dass ihn der Hecht oder der Haifisch frisst — NB. damit soll nicht gesagt sein, dass etwa Ref. ein solches Raubthier sei, zum Schrecken aller Componisten — die einmal auf einen aussergewöhnlichen genialen und originalen Pegasusflug sich rüsten — zu einem Ritt ins hyperromantische Königreich etc. etc. O nein! wir sind sanft wie das Mondlicht und beleuchteten wir eine Schreckensscene voller Wolfschluchtsdisharmonien. Apropos! Dabei fällt mir just Carl Maria und sein witziges

Epigramm ein, was dem berühmten Variationenschmied Abbé Gelinck gewidmet war. —

Kein Thema auf der Welt verschonte dein Genie
Das simpelste allein, dich selbst variirst du nie.

ein Beweis, dass möglichst neu in Melodie und Form zu erscheinen, und seine eigne Individualität nicht zu verballhornen mit dem Jargon der Gewöhnlichkeit, auch Weber's Glaubensbekenntniss war, eines Componisten der übrigens anerkannt einer der populärsten war und auch nicht einmal selbst sich ganz makelfrei von Trivialitäten gehalten hat.

Ausser der musikalischen Schönheit sämmtlicher fünf Lieder, sind die Texte vortrefflich gewählt und möchte es nicht unangenehm sein, wenn wir das Gedichtchen zu No. 1, welches sich auszeichnet durch schöne Form und Sinnigkeit, hier mittheilen.

Mühlen still die Flügel drehn,
Ueber die Stoppeln pfeift der Wind,
Arme Hütten im Grunde stehn,
Fensterlein sind schmal und blind.
Bald da kommt ein Sonnenschein,
Blickt so lustig wie er kann,
Mühlenflügel und Fensterlein
Fangen ein Tanzen und Glitzern an;
Dürftig Herz so bis du ganz
Blöd und blind viel Tag und Nacht,
Bis ein leiser Liebesglanz
Dich unsäglich fröhlich macht.

Paul Heyse.

Welcher von den Gesängen musikalisch am anziehendsten wäre, lässt sich schwer bestimmen. Wir wollen gerne gestehen, dass in scherzhafter Beziehung uns No. 2 ganz besonders angesprochen hat. *15.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Mit tiefem Bedauern vernehmen wir, dass Herr Ernst Koch, dessen vortrefflicher Gesang-Unterricht sich hier seit einer Reihe von Jahren wohlverdienter Anerkennung erfreut, seine Wirksamkeit an der Rheinischen Musikschule von nächstem Semester ab einzustellen entschlossen ist.

— Unser Männergesang-Verein hält fleissig Proben, um während seiner Anwesenheit in Paris nicht allein seinen Weltruf auf das glänzendste zu bewähren, sondern auch um reichhaltige Programme aufstellen zu können.

— Dem Vernehmen nach wird die hiesige Bühne unter Direktion des Herrn Kahle am 15. September eröffnet; die erste Opern-Vorstellung soll jedoch erst Anfangs October stattfinden.

— Herr Hofkapellmeister Schindelmeisser aus Darmstadt, war vor einigen Tagen hier anwesend.

München. Wagner's Tannhäuser ging mit höchstem Dekorationsglanz und grösster Costüm-Pracht am 12. d. M. in Scene; Lachner dirigirte meisterhaft. Dies Buch ist mit grossem Verstand geschrieben. Die Art, wie Tannhäuser aus dem Venusberg geführt wird, die Rückkehr in den Kreis der Sänger, der Sängerkrieg und dessen tragisches durch das Bekenntniss des Venus-Ritters herbeigeführtes Ende, die Liebe und der Tod der Elisabeth, die Bekehrung Tannhäusers, (letztere bekanntlich gegen die Sage, die ihn zum Venusberge zurückkehren lässt) ist genügend, zum Theil vortrefflich motivirt. Die Musik! Neben mir sass ein junges italienisches Ehepaar. „Diese Musik ist in Italien eine Unmöglichkeit!" sagte die Dame. Dennoch folgten beide mit Aufmerksamkeit und spendeten Partieen und Stellen reichliches Lob; es waren die wenigen, die wir nach unserer alten, künftig „veralteten" Ansicht, musikalisch nennen: der Gesang der Pilger, die Liebeserklärung, die Stelle, wo Elisabeth des verfehmten Tannhäusers sich annehmend, sagt, dass er ihr Herz durchstochen habe und das Gebet der Elisabeth. „Es ist ein ganz neues System!" sagte der Italiener. Nun ja, es ist ganz neu, Gesang nur mit steigenden und fallenden, kurzen und getragenen, schwachen und starken Tönen zu geben, ohne sie zu einer Melodie sich gestalten zu lassen. Es ist neu und doch vielleicht alt, sehr alt. Denn das Extemporiren im Gesang kann man sich kaum anders denken. Gewiss ist es wenigstens, dass der Sängerkrieg im 2. Akt als die eigentliche Kraftäusserung der Musik, als ihre natürlichste Gestalt sich gezeigt hat, und in der Entwickelung und Steigerung der Stimmung eine Gewalt ausgeübt hat, die sich bedeutend gesteigert hätte, wäre von dem Richter nur etwas mehr und poetischer auf das von dem Landgrafen gestellte Thema: „Worin besteht das Wesen der Liebe?" eingegangen worden. Der erste Erfolg war sehr günstig; von der Folge werde ich berichten. Das aber weiss ich, wäre mir im Heimweg ein Leierkasten begegnet mit „bei Männern, welche Liebe fühlen", oder auch nur mit dem Tanz Palpiti, der Mann hätte ein gut Stück Geld bekommen. (Sp. Ztg.)

Paris. Die Nachricht in Bezug auf die Abreise der Grisi und Mario's nach ihrer neu erbauten Villa am Como-See bestätigt sich nicht, da dieselben ein Engagement an unserer italienischen Oper angenommen. Herr Calzado, der neue Director veröffentlichte vor einigen Tagen das Verzeichniss der Mitglieder und wir müssen gestehen, dass solches vielversprechend ist, obgleich neben bekannten Namen auch viele vorkommen, welche sich hier noch bewähren müssen. Dasselbe enthält: erste Sängerinnen, Julia Grisi, Fiorentini, Virginia Boccabadati, Rosina Penco; zweite Sängerinnen, Mad. Virginia Pozzi; Contralto, Mad. Borghi-Mamo; Tenoristen, Mario, Salvo, Carzion, Mongini; Baritons, Graziani, Everardi; Bassisten, Angelini, Zucchini. Für zweite Partien, Mlle. Dell, Anese, die Herren Mei, Poncy, Rossi, Soldi, Zucchelli. Als Capellmeister ist Herr Bottesini, welcher sich als Contrabassist grossen Ruf erworben, engagirt. Die erste Vorstellung wird am 1. October stattfinden — Vor einigen Tagen starb der berühmte Pianoforte-Fabrikant P. Erard.

Wien. Eine kleine Episode will ich Ihnen mittheilen, welche jetzt gelegentlich der Wiederaufführung der Oper „Euryanthe" sehr am Platze sein dürfte. Unter persönlicher Leitung Carl Maria von Weber's kam im Jahre 1823 im Hofoperntheater dessen Oper

„Euryanthe" zur Aufführung. Die Sontag sang die Euryanthe, die Grünbaum die Eglantine, Haitzinger den Adolar und Forti den Lysiart. Die Sontag und Forti feierten, trotzdem dieses herrliche Meisterwerk bei dem Publikum wenig Anklang fand, oder besser gesagt wenig verstanden wurde, Triumphe und namentlich der Letztere gestaltete seine Parthie zu einem meisterhaften wundervollen Gebilde. Allgemein zollte man ihm die grösste Bewunderung; allein das versauerte Libretto der Frau Chezy war der Hemmschuh, welcher den Erfolg der Oper drückte. Weber wurde von der damals berühmten „Ludlams-Höhle", deren Mitglieder bis auf wenige den irdischen Schauplatz verlassen, zu einem Souper eingeladen, welches unmittelbar nach der ersten Vorstellung Statt fand. Wer kennt nicht die Grundsätze, auf welche diese Gesellschaft sich ihren Bau aufgeführt? Die Koriphäen der in Wien lebenden, damals sehr zahlreichen Künstler waren die Mitglieder und ein Castelli, Bäuerle etc. die Leiter desselben. Die Oper war zu Ende. Weber kam in Begleitung Forti's und Castelli's in die Ludlams-Höhle. Das Fest begann und währte bis zum Morgen. Selten wurde so viel des Köstlichen, Genialen geboten, wie an diesem Abend, wo alle Anwesenden in der heitersten Stimmung sich befanden. Man sprach viel von der Oper und ihrem Erfolge, man bewunderte die geniale Musik, die meisterhafte Ausarbeitung, das riesige Talent des Tonsetzers; aber man fiel unerbittlich über die Verfasserin des Textbuches her; sie wurde in effigie in Stücke zerissen. Culminationspunkt des Abends aber bildete eine Parodie des Textbuches, die vorgelesen wurde und in einer so geistreichen sarkastischen Weise verfasst war, dass Weber, der vor Lachen kaum zu sich kommen konnte, endlich ausrief: „Hätte ich einen solchen Dichter zum Verfasser meines Libretto gehabt, ich hätte damit Gold gegraben. Er beabsichtigte auch das Libretto zur „Euryanthe" umarbeiten zu lassen, allein der Tod beschloss es anders, und somit blieb Buch und Musik zur „Euryanthe" dieselbe.

— Nach Webers „Euryanthe" welche zur Geburtsfeier Sr. Majestät des Kaisers gegeben wird, kommt Cherubini's Meisterwerk „Der Wasserträger" zur Aufführung. Flotow's neue, eigens für das Hofoperntheater componirte Oper „Albin" soll im December in Scene gehen.

Rundschau.

Shakespeare's „Ende gut Alles gut" ist unter dem Titel „Malvina" zu einer Oper umgearbeitet und von E. Hamel in Hamburg componirt worden.

Carl Formes wird im December in Berlin gastiren.

Am 22. August feierte Herr Mantius in Berlin sein 25jähriges Künstler-Jubiläum. An demselben Tage im Jahre 1830 betrat er im k. Theater zum ersten Mal als Tamino die Bühne.

Die Wiener Musikzeitung berichtet, dass dort eingelangte Briefe melden, dass Frau Jenny Lind-Goldschmidt von einer unheilbaren Gesichtskrankheit ergriffen sei.

Frau Henriette Nissen-Saloman gab ein Concert in Christiania und reiste von dort nach Bergen.

Der Musikalienhändler Wood in Edinburg wird auch in diesem Jahre wieder eine italienische Operngesellschaft organisiren.

Der Baritonist Herr Carl Becker hat ein Engagement am Hoftheater in Darmstadt angenommen.

In London erscheint seit Anfangs dieses Monats ein Deutsches Journal für Kunst, Musik, Literatur, Gewerbe und öffentliches Leben.

Emil Büchner in Leipzig hat eine komische Oper „Dame Kobold" Text nach Calderon componirt.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 35. | Cöln, den 1. September 1855. | VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Zwischenacts-Musik.*)

Wenn ein Musiker in einer halbwegs bedeutenden Stadt einen Abendspaziergang macht und kommt nicht trostlos nach Hause, so gibt er einen Beweis von seiner robusten Natur. Innerhalb einer Stunde ist er sechs Leierkasten begegnet, welche faulen Vagabunden einen Vorwand zum Betteln geben — er ist an drei Kaffeegärten vorübergekommen, aus welchen ihm die dramatischen Meisterwerke der Gegenwart und der Zukunft, von Gläser- und Messerklang begleitet, entgegen schallten — auf dem Hauptplatze hört er schon von Weitem die grosse Trommel und das Piccolo; es ist nicht das Lied des Marcel, es ist das Getön der Kunstreiter-Bude — er biegt in eine stille Nebenstrasse ein, da hört er die Töne eines Pianoforte hervorklingen aus den offenen Fenstern eines schönen Hauses — er horcht — die langsam und träge dahinschleichende Melodie scheint ihm bekannt — er erkennt sie endlich, es ist ein Scherzo von Beethoven. Vor all dieser wilden und zahmen Jagd von Tönen weiss unser Musikant nicht mehr, wo er sich hinflüchten soll — da gewahrt er den Theaterzettel — ein paar bescheidene Lustspiele sind angezeigt. In den luftigen stillen Räumen des Musentempels will der Musenjünger etwas Ruhe suchen vor all dem Getöne, welches so wenig harmonirt mit den Klängen, die in seiner Seele leben — er hat freie Entree und tritt ein — einige Bekannte eilen heraus, es ist gerade Zwischenact. Der Musiker setzt sich, schlürft etwas Ruhe und Kühle ein — aber, ach! es währt nicht lange, und im Orchester beginnt ein von eilf und einem halben Mann ausgeführter Menuet von Haydn. Er ist zu Ende gespielt — aber das Zeichen zum Aufziehen des Vorhanges ertönt noch nicht, und er beginnt von Neuem — und dann zum dritten Male. Einigen jungen Liberalen im Parterre wird das aber zu langweilig, und sie fangen an, den Takt dazu in übermässig vernehmlicher Weise zu treten — das wirkt — die Schelle des Regisseurs erklingt, und auf einem Septimen-Accord wird plötzlich der Menuet abgebrochen. Armer Haydn! wie viele deiner schönsten Werke hat man auf diese Weise zu Schanden gespielt!

Niemand, der einige Neigung und Achtung vor der Tonkunst hat, wird nicht unzählige Male verdriesslich geworden sein, über die Art und Weise, wie sie in den Zwischenacten der Schau- und Lustspiele angewandt wird. Ist sie schlecht, so thut es einem weh für die Musiker — ist sie gut, so ärgert man sich über das Benehmen des Publicums dabei. Und eigentlich sind weder Musiker noch Publikum zu tadeln, die Einrichtung ist es, welche Tadel verdient.

Es gibt gewisse ideale Anforderungen, welche man mit grosser Bequemlichkeit, am Schreibtische sitzend, an Künstler und Publikum stellt und mit welchen man in der Wirklichkeit stets auf ein Hinderniss stösst, das sich schon bei manchen Gelegenheiten als ziemlich unüberwindlich gezeigt hat — es ist die Natur des Menschen. So ist z. B. die Theorie der Zwischenacts-Musik in wenigen Worten die: eine sinnige Auswahl characteristischer Tonstücke soll die einzelnen Acte eines Drama's (im weitesten Sinne des Wortes) mit einander verbinden und auf diese Weise die Zuhörer stets in der vom Dichter gewünschten Stimmung erhalten. Um hierzu zu gelangen, müssten also nicht allein passende, sondern auch ausreichend lange Tonstücke in nicht geringer Anzahl ausgeführt und von sämmtlichen Anwesenden aufmerksam angehört werden. Dazu wird es aber niemals kommen. Fangen wir bei den zu wählenden Musikstücken an, und zwar bei der materiellsten Seite derselben, bei ihrer Länge. Denn wenn man wirklich

*) Aus der Kölnischen Zeitung.

während der ganzen Theaterzeit aus dem nüchternen Leben der Realität herausgehen soll, so darf in den dazu angewandten Mitteln keine Unterbrechung Statt finden — die Gefahr eines schnellen Herunterplumpsens liegt gar zu nahe. Also — wie lange dauert ein Zwischenact?

Ein Zwischenact dauert so lange als nöthig, damit bei kürzeren Stücken der Theater-Abend nicht zu kurz, bei längeren nicht zu lang werde.

Er dauert in manchen Städten im Sommer länger als im Winter, und in anderen umgekehrt — je nach der Lage des Theaters und den Nachtessens- und Spaziergangs-Gewohnheiten der Einwohner. Ferner richtet sich seine Dauer wesentlich nach der grössern oder geringeren Zeit, welche das Aufstellen der Decorationen in Anspruch nimmt.

Der wesentlichste Grund aber für die Verlängerung oder Verkürzung des Zwischenactes liegt in den Toilette-Veränderungen der Schauspieler und vollends der Schauspielerinnen. Dieses Feld ist incommensurabel. Reichthum und Armuth, Coquetterie und Einfachheit, Raschheit und Phlegma, Dicke und Dünne der Künstlerinnen, und was nicht noch Alles! kommt dabei in Betracht. Der erklärte Liebling des Publikums nimmt für seine Haare allein so viele Zeit in Anspruch, als dem bescheidenen Anfänger („gäbe es anders dergleichen") für eine ganze Metamorphose gelassen wird. Eine gastirende Berühmtheit empfängt Besuche von Journalisten, hält ein petit lever für die Anbeter, unterhält sich mit dem Herrn Intendanten vom Wetter und von der Wahl der nächsten Rolle und lächelt dabei über die Ungeduld des schwitzenden Parterre, welches den zum sechsten Mal begonnenen Walzer auszischt, um seiner übeln Laune Luft zu machen.

Wie lange dauert also ein Zwischenact? Das wissen die Götter! „So lange, bis der Vorhang wieder aufgezogen wird", würde Don Juan dem Polizeidiener antworten. Dass die Wahl der Zwischenacts-Musiken durch diese Unsicherheit nicht erleichtert wird, liegt auf der Hand. Die meisten Leute wissen gar nicht, wie schnell Musik vorübergeht, wenn sie auch noch so langweilig. Ein Tonstück, welches zehn Minuten dauert, gehört schon zu den grössten — ein Componist, welcher jeden Tag so viel componirte, als zur Ausfüllung von zwei Minuten gehört, würde an Fruchtbarkeit alle Componisten übertreffen, die je da gewesen. Man berechne nun, welch eine Masse von Musik dazu gehören würde, alle Zwischenacte ohne Wiederholungen vollständig auszufüllen.

Gehen wir nun von der Quantität zur Qualität über. Wenn die Musik in den Zwischenacten wirklich harmonisch und charakteristisch verbinden soll, so ist das durch blosses Aneinanderreihen noch so geistreich gewählter Compositionen kaum zu erreichen möglich. Der eine Act schliesst mit einem Volksaufstande, und der folgende beginnt mit einer Liebes-Scene — oder der Vorhang fällt auf eine Geister-Erscheinung und hebt sich über einem Trinkgelage — wird es da hinreichen, mit einem Allegro feroce oder einem Adagio patetico anzuheben und darauf ein schmachtendes Notturno oder eine wüthende Polka folgen zu lassen? Nein, unvermerkt durch die feinsten Uebergänge, müsste da die Musik vermitteln — bedeutende Componisten müssten ihre beste Kraft solchen schwierigen Arbeiten zuwenden. Wenn aber die Rolle des Vermittlers in der diplomatischen Welt zu Glanz und Ehren führt, in der musikalischen Welt werden sich Leute von Talent davor bedenken, sie ist in jeder Hinsicht zu ungenügend, zu untergeordnet. Aber wir wollen annehmen, die Länge der Zwischenacte sei aufs genaueste festgestellt — die vortrefflichsten Componisten hätten dafür das Schönste componirt. Das muss aber auch gut aufgeführt werden, wenn es wirken soll — ein volles Orchester müsste mit Sorgfalt und Liebe einstudiren und zu Gehör bringen. Hast Du, geehrter Leser, und Du, liebenswürdigste Leserin, je daran gedacht, was es heisst, Mitglied eines Theater-Orchesters zu sein?

Man erzählt, dass Conditoren und Pastetenbäcker ihren Ladengehülfen in der ersten Zeit erlauben, so viel zu naschen, als sie irgend Lust haben. Nach wenigen Tagen, (die pfiffigen Principale wissen das im Voraus) widersteht ihnen der ganze Plunder, und sie bieten den leckermäuligen Käufern die feinsten Bissen mit so uneigennütziger, neidloser Grazie an, als seien es verzuckerte Kieselsteine. Eben so neidlos, aber ach! nicht so beschwerdelos, bietet der Orchester-Musiker dem Publikum die ausgesuchtesten musikalischen Delicatessen — denn während der Zuhörer geniesst, verderbt sich der Ausübende den Magen.

Es gibt wenig Berufsthätigkeiten, welche mühseliger abspannender und dabei schlechter honorirt sind, als Theater-Orchester-Mitglieder, und je tüchtiger der Mann, je ächter der Künstler, um so saurer wird ihm oft seine Arbeit. Er muss die schlechtesten oder wenigstens seichtesten Werke hundert Mal spielen — und die besten von schlechten Sängern verhunzen hören. Eine berühmte Prima-Donna ist angekommen — sie gibt die Norma. Alle Welt stürzt ins Theater — man zahlt

doppelte Eintrittspreise, applaudirt, schwärmt, schreit, Kränze fliegen auf die Bühne und Herzen fliegen noch weiter. Die armen Musiker aber, sie hatten an demselben Morgen eine Probe von vier Stunden, und welch eine Probe! Bei Kälte und Luftzug musste man zuerst die Himmlische eine Stunde lang erwarten — endlich erscheint, beginnt sie. „Meine Herren, die erste Arie bitte ich mir einen halben Ton höher aus. — Bitte, meine Herren, halten sie diese Fermate sehr lange, ich mache einen Triller auf dem hohen C. — Hier meine Herren, schneide ich vierzehn und einen halben Tact, die Stelle liegt mir zu tief. — Dieses Allegro bitte ich mir sehr langsam aus. — Und dieses Andante etwas schnell, es fatiguirt mich. — Und diese Fortestelle piano. — Und diese Pianostelle sehr stark." — Und hier wird gesprungen und dort retardirt — und jetzt eine Pause gemacht, denn die Donna nimmt eine Tasse Bouillon — und es wird ein Uhr und man wird müde und hungrig, und verdriesslich. Der Musiker ist auch ein Mensch so zu sagen, und wenn er sogar durstig wird, so ist es ihm nicht zu verübeln. Abends aber soll das Orchester mit Begeisterung spielen, es soll sich würdig zeigen, eine so grosse Künstlerin zu begleiten, und was dergleichen. Diese aber erhält für den einen Abend mehr (mit Recht, wenn sie es einbringt), als das ganze Jahrgehalt des Musikers beträgt, der nicht allein im Schweisse seines Angesichtes, sondern, was noch viel schlimmer ist, oft in der Eiseskälte seiner Füsse sein Stück Brod verdient. Und man schilt ihn einen Professionisten, wenn er zuweilen sich gelangweilt zeigt, wenn das Uebermass abspannender Proben, schlechter Aufführungen ihn abstumpft, ihm die Freude an der Ausübung einer Kunst verderbt, welche er von Hause aus liebt. Man hat aber keine Vorstellung davon, was es heisst, als Musiker im Diensten eines Theaters zu stehen.

Kann man nun die Mitglieder eines Orchesters nur schlecht honoriren, kann man ihnen ein Uebermass unkünstlerischer, geisttödtender Arbeit nicht ersparen, so müsste man ihnen wenigstens dergleichen nicht zumuthen da, wo es nicht nöthig, nämlich beim gesprochenen Drama. Bis zu einem gewissen Grade hat man dies denn auch zu thun gesucht. Man verlangt zu den Zwischenact-Musiken nur einen Theil des Orchesters und nimmt es nicht so genau, wenn auch dieser Theil nicht immer der bessere, wenn er auch als Theil nicht immer so vollständig ist, wie er sein sollte. Dass bei dieser Einrichtung, bei der natürlichen Unlust, mit welcher die Musiker an diese untergeordneten Functionen gehen, die Ausführung der Zwischenacts-Musik oft sehr bedenklich wird, liegt in der Natur der Sache. Im Allgemeinen wird besser gespielt, als man unter allen diesen Umständen erwarten könnte.

Gesetzt aber, es existirten zu allen möglichen Lust- Schau- und Trauerspielen die herrlichsten Zwischenacts-Musiken und man führte sie an den brillantesten Hofbühnen und in dem kleinsten Provinzial-Theatern aufs Vollendetste auf — würden sie ihren Zweck erreichen und das Publikum durch drei bis vier Stunden in poetischer Stimmung erhalten? Nein, und das ist der Hauptpunkt. Was den wenigsten ausgezeichneten Individuen kaum möglich, nämlich eine längere Zeit ohne Unterbrechung sich einer geistigen Thätigkeit hinzugeben, das sollte der krausen, bunten Menge möglich sein, welche das verehrungswürdige Publikum bildet? Nie und nimmermehr.

So gross die sinnlich-geistigen Genüsse sein mögen, welche uns das Ohr zuführt, in der Poesie auf der Bühne, in der Tonkunst wenn wir nicht mitwirkend, sondern nur zuhörend sie in uns aufnehmen, es gehört zu beiden eine gewisse Entäusserung des eigensten Wesens, fast eine gewisse Entsagung. Man will nicht allein durch fremde That fühlen dass man lebt, man will es auch durch Selbsthandeln gewahr werden. Bei dem was uns durchs Auge zugeführt wird, ist das anders. Man kann eine schöne Gegend, ein schönes Bild mit Entzücken betrachten, aber nichts hindert uns, das Auge von Zeit zu Zeit davon abzuwenden, mit Anderen dabei seine Gedanken und Gefühle austauschen — im Gegentheil es erhöht dies unsere Freude. Wenn wir aber hören sollen, so müssen wir uns, wenn auch in einem höhern Sinne passiv verhalten — wir müssen unsere ganze volle Aufmerksamkeit dem zu Hörenden zuwenden, dürfen mit unseren Gedanken nicht abschweifen, wenn wir uns selbst, dürfen denselben vollends keine Sprache verleihen, wenn wir nicht Andere stören wollen. Man braucht nur das beste Publikum zu beobachten, um zu merken wie schwer dies den Menschen wird, abgesehen von der Erfahrung die Jedermann bei sich selbst machen kann. Leute die eine halbe Stunde zuzuhören vermögen, ohne einmal zu sprechen, sind gewiss zu den seltensten Ausnahmen zu zählen, und geistig lebendigen Menschen wird das noch viel schwerer, als unbedeutenderen Naturen. Bei der Aufführung eines schönen Tonwerkes plaudern die Leute vorzugsweise, die den geringsten und die, welche den stärksten Antheil daran nehmen und den letzteren wird es oft noch schwerer zu schweigen, als den ersteren. Auf dieses Bedürfniss, die Menschen wieder zu sich selbst kommen zu lassen, ist auch überall Rücksicht genommen.

Der Prediger macht eine Pause, eine Symphonie ist in mehreren Sätzen geschrieben, und ein grösseres Bühnenstück würde in mehrere Acte getheilt werden müssen, wenn auch Handlung und alles, was damit zusammenhängt, es nicht aus andern Gründen verlangte. Die Anwendung dieser den Hörern gegebenen Pausen wird nun freilich eine sehr verschiedene werden — die Einen wollen sich durch Stehen vom Sitzen ausruhen, die Andern fühlen sich zu irgend einem „Stoffwechsel“ hingezogen. Während ganz junge Mädchen sich das Liebesverhältniss im Lustspiel klar machen, suchen ihre Mütter Aufklärung über eines, welches in der gegenüberliegenden Loge seinen Sitz zu haben scheint. Diese discutiren den Zuschnitt einer Scene, jene den einer Mantille, — man ist nicht minder erfreut, sich gegenseitig zu sehen, als vorher den Schauspieler, sich zu hören, als so eben den Sänger. Die Hauptsache ist, man fühlt sich frei und will diese Freiheit geniessen.

Ganz recht werden Manche sagen, aber zu dieser Freiheit und diesem Genusse bildet die Musik eine sehr angenehme Zugabe. Gibt es doch Promenade-Concerte, wird ja über den Wirthstafeln ein Orchester aufgestellt, und dabei schmeckt der Champagner nicht schlechter, und der kleine Spaziergang thut doppelt gut. Ja, es ist nur zu wahr, die Musik wird fortwährend schmählich missbraucht. Mag sie das mit dem Höchsten und Schönsten, mit der Religion und der Liebe gemein haben, es bleibt nicht weniger traurig. Aber wenn sie sich auch hier und dort zum feilsten Sinnenkitzel, zur flachsten Unterhaltung hergeben muss, so bewahre man ihr wenigstens im eigenen Tempel ihre Würde — man trete sie nicht mit Füssen, wo man sie auf Händen tragen sollte. Und wenn nur allzu oft in der Oper selbst so schwer an ihr gesündigt wird, so behandle mindestens die Poesie ihre Schwester mit einiger Rücksicht und füge nicht zur traurigen Selbsterniedrigung den unnützen Sclavendienst hinzu.

Unnützer Sclavendienst, höre ich ausrufen, und Beethoven's Musik zu Egmont! Ich habe eigentlich schon hierauf geantwortet.

Gewiss, diese Musik gehört zum Schönsten, was der Meister geschrieben, und wenn man sich recht ärgern will, muss man sie im Theater hören. Bleibt dieser reinsten Tonpoesie wegen jemand im Saale, der Lust hat ein Glas Punsch zu trinken oder ein Gefrorenes zu essen? Oder wird irgend eine Medisance deshalb weniger ausgesprochen? Oder wird nur von Seiten der Regie eine andere Rücksicht darauf genommen, als die den Zettel neben den Namen Goethe's auch noch mit dem Beethovens zu schmücken? Ich sage: Nein! Einige Dutzend im Saal zerstreute Enthusiasten wollen Ruhe herbeizischen und vergrösseren nur den Scandal — und ein junger Componist, der auf den vacanten Platz der grossen Trommel ins Orchester geschmuggelt worden ist, liest die Partitur nach und ruft wehmüthig aus: „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!“

Haben aber Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und die Meyerbeer's zum Struensee seines Bruders nicht volle Häuser gemacht? Es war eine Umkehrung der Sache — man ging ins Theater und hörte schöne Symphonien-Sätze mit Zwischenacten von Shakespeare und Michael Beer. Der arme Mendelssohn hatte sich freilich die Aufführung des Sommernachtstraum als ein ununterbrochenes Ganzes gedacht — ein Sommernachtstraum! Gleich bei der ersten Aufführung des Werkes in Sanssouci machte man, trotz aller seiner Vorkehrungen eine lange Pause — die verbindende Musik schwieg, der Hof nahm Erfrischungen zu sich und der übrige Theil des Gesellschafts-Publikums erfreute sich an diesem Anblick. Chassez le naturel, il revient au galop!

Ich weiss nur einen Fall, in welchem es ohne Schwierigkeit möglich sein würde, die Zwischenacte durch Musik auszufüllen — im Theatre Français nämlich, in Paris bei den Darstellungen Racine'scher und Corneille'scher Tragödien mit der Rachel. Bei diesen Stücken, die verhältnissmässig kurz sind, findet kein Decorations- und Costume-Wechsel Statt; nur drei bis vier Minuten dauert es von einem Act zum anderen, und während dieser Zeit bleibt die Bühne offen, Man kann daher nicht hinausgehen, und der Anblick der Scene hält auch das ganze Publikum in einer gewissen Spannung. Aber es wird nicht musicirt weil — das Orchester stets geräumt wird, um es zu Sperrsitzen zu verwenden.

Diese durch den Andrang des Publikums gewisser Massen gewaltsame Entfernung der Musiker und der Musik kommt auch in Deutchland bei den Gastvorstellungen bedeutender Bühnenkünstler vor. Emil Devrient hat hier und an vielen andern Orten meistentheils ohne Walzer und Trauermärsche gespielt; Niemanden fällt es in einem solchen Falle ein, Verlangen nach Tönen kund zu geben. Und die Stimmung im Hause litt wahrlich nicht darunter. Man bringe nur das Publikum in die rechte Stimmung, und es wird sie nach der geräuschvollsten Pause schnell wieder finden. Aber es kann gewiss nicht zur Veredlung des Geschmackes im Theater beitragen, wenn man die Menge daran gewöhnt, Musik zu hören, ohne zuzuhören, und auf diese Weise

durch die Zwischenacte eine Annäherung der Bühne an die Kaffegärten zu Stande bringt.

Die Musik in den Zwischenacten befördert nicht allein die schlechten Gewohnheiten des Publikums, sondern auch den der Schauspieler, die sich im Vertrauen auf die Ausgefülltheit der Zeit den behaglichsten Gewohnheiten hingeben. Es kommt hierbei wie bei vielem, was nichts taugt, nur darauf an, es mit Ernst und Energie zu beseitigen, und bald wird nicht mehr die Rede davon sein. Die arme Musik! sie dient als Begleitung zum Marschiren und Tanzen, zum Beten und Schwärmen, zum Essen und Trinken, muss sie denn auch dem allgemeinsten Geplauder zur Unterlage dienen? Eine engliche Lady bat freilich einen berühmten Clavier-Virtuosen, der so eben ein brillantes Stück unter dem brillantesten Lärm der fashionablen Gesellschaft heruntergespielt, er möchte doch noch etwas zum Besten geben — es schwatze sich dabei so köstlich! Freilich übertönt die Musik manches, was nur Einer oder Eine hören soll, und was man doch des Anstandes halber nicht gar zu leise sagen darf — aber sollte sich da kein anderer Rath finden? Lassen wir den Engländern jene Anschauungsweise — und wenn sie die Kunst besser bezahlen als wir, so lasst uns sie wenigstens besser ehren. Darum hinweg mit der Zwischenacts-Musik im wohlverstandenen Interesse der Tonkunst und der Tonkünstler. Und des Publikums ebenfalls; denn die kleine Ruhe, die es auf diese Weise jenen gönnt, werden sie ihm reichlich vergelten.

Etwas anderes wäre es um eine Ouverture, welche zu Anfang eines bedeutenden Theater-Abends, vor einem dramatischen Meisterwerk zur Aufführung käme — dann aber vom vollen Orchester so vortrefflich wie möglich zu Gehör gebracht werden müsste. Logenthüren werden nichts desto weniger dabei auf- und zugeklappt werden — Begrüssungen der mannigfachsten Art werden dabei Statt finden — und man wird im Allgemeinen mehr suchen, sich körperlich als geistig in die gehörige Verfassung zu bringen. Aber um Schiller oder Shakespeare eine würdige Huldigung zu bringen, kann die Musik sich schon etwas gefallen lassen — auch darf sie sicher sein, trotz alledem auf die noch künstlerich unversehrten Nerven des Publikums einen gewissen Eindruck auszuüben. Ein Gleiches erzeige aber das Publikum der Muse der Tonkunst — es huldige ihr durch Aufgeben einer schlechten Gewohnheit, wenn es auch zu Anfang etwas darunter leidet, bedenke dabei, welch schwere Arbeit Polyhymnia und ihre Jünger das ganze Jahr über unverdrossen in seinem Dienste verrichten, und mache das Wort des Dichters zu Schanden, welches also heisst:

„Wer dem Publicum dient ist ein armes Thier;
Er quält sich ab, Niemand bedankt sich dafür."

CÖLN, 20. August 1855. *Ferdinand Hiller.*

Die Bedeutung des volksthümlichen deutschen Männergesanges. *)

I. Der Volksgesang als volksbildendes Mittel.

Es wäre eine eben so ungegründete als niedrige Auffassung, in den deutschen Männergesangvereinen blose Anstalten zum Vergnügen zu erblicken und die Liederfeste in die Reihe gewöhnlicher Belustigungen, bei den Essen und Trinken die Hauptsache, einweisen zu wollen. Die ganze Geschichte des deutschen Sängerwesens von den ersten Ursprüngen an bis auf unsere Tage widerspräche einer solchen Auffassung. Schon die ersten Vereinigungen für den Männergesang setzten ihrem Streben ein ideales Ziel, ein Bilden, ein Vorwärtsschreiten; sowohl Zelter's als Nägeli's Schöpfungen sollten den edleren Bestrebungen der Menschheit dienen, wenn gleich ihr Weg ein verschiedener war. Eine auserlesene Schaar, gehoben durch den Schwung, welchen die Vereinigung geistig so hoch stehender Männer den geselligen Formen verlieh, griff hebend, veredelnd in das gesellschaftliche Leben Berlins ein; die Erziehung des Volks in der Kunst wie im Leben war Nägeli's begeistertes Ringen. Die beiden Richtungen, die mehr kunstgemässe, und die volksthümlichere haben sich im Laufe der Zeiten, wie nachgewiesen wurde, mehr und mehr genähert und als das gemeinsam von all den Vereinen, den Liedertafeln und Liederkränzen erstrebte, stellt sich die Bildung des Volks durch den Gesang dar. Je nach Ort und Zeit tritt hier und dort die eine oder andere Seite dieses Strebens mehr in den Vordergrund; die Blüthe einer edleren Form der Geselligkeit, die rein künstlerische Ausbildung, die sittliche, die religiöse Hebung des Volks, der volksthümliche, der nationale Inhalt des Gesanges.

Vieles ist durch die Pflege des Volksgesanges im Laufe eines Menschenalters geleistet worden; man halte das frühere wüste Treiben, die in den untern Kreisen sonst beliebten Zotenlieder und die rohe, tolle Lust

*) Aus dem Werke „Der volksthümliche deutsche Männergesang, seine gesellschaftliche und nationale Bedeutung", von Dr. Otto Elben. Tübingen, Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung 1855.

gegen den einfach geordneten Volksgesang, gegen die erhebenden Klänge und die heitere freigegliederte, und sich selbst bestimmende Ordnung bei einem Sängerfeste.

Wie die Erkenntniss dieser hohen Aufgabe des Sängerthums sich Bahn gebrochen, das zeigen die Statuten mancher der Vereinigungen. Die Liederkränze Schwabens vereinigen sich zu gemeinsamer Pflege des Volksgesanges und damit der Volksbildung und eines deutschen Sinnes, sagen die Statuten des schwäbischen Sängerbundes. Die Statuten des Stuttgarter Liederkranzes von 1825 sagen: Die Gesellschaft Liederkranz hat sich vereinigt, um sich durch Gesang zu vergnügen, um den Volksgesang durch Mehrstimmigkeit und Verdrängung schlechter Lieder und Melodieen zu veredeln und solchen in seiner Veredlung zu verbreiten. Die neuern Statuten von 1850 drücken die Aufgabe desselben Liederkranzes also aus: sein Werk ist die Pflege des Volksgesanges und mit ihr die Bildung und Veredlung des Volkslebens überhaupt, die Erweckung und Erwärmung deutschen Sinns. Der Zweck des eidgenössischen Sängervereins ist: Ausbildung und Veredlung des Volksgesanges, Erweckung hehrer Gefühle für Gott, Freiheit und Vaterland, Vereinigung und Verbrüderung der Freunde der Kunst und des Vaterlandes.

Wir betrachten nunmehr im Einzelnen die verschiedenen Seiten, welche der deutsche Männergesang als volksbildendes Mittel darbietet: die künstlerische, die sittlich-religiöse, die rein humane.

Der Männergesang als musikalisches Bildungsmittel.

Im deutschen Volk lebt ein gut musikalischer Sinn: am Rheine wie in Schwaben, in Thüringen und Franken wie in der Schweiz ist das Volk in all seinen Theilen, besonders das Landvolk von Hause aus mit einem guten musikalischen Gehör, mit Lust und Liebe zum Gesang begabt: die Volksklänge, welche rein und richtig überall ertönen, sind dessen Zeuge. Zur Melodie gesellt sich eine begleitende tiefere Stimme, ja sehr vielfach trifft die natürliche Begabung von selbst und ohne Schule eine reiche entfaltete Mehrstimmigkeit, ein Zusammenklingen von drei, ja vier Stimmgängen. Diesen Born der klarsten Volksmusik zu fassen und zu leiten, hinaus über das liebe Vaterland, ist die Aufgabe der Kunst, insbesondere des Kunstzweigs des mehrstimmigen Männergesanges. Die Musiker vom Fach trennt so häufig, ja fast in der Regel vom Volke die tiefe Kluft ihrer streng abgeschlossenen Gelehrsamkeit ihrer hohen Ansprüche an die künstlerische Ausbildung und Befähigung derer, welche sie leiten sollten, und ihrer Ungenügsamkeit mit dem Maasse der Fähigkeiten weiterer Kreise. Hat ja neulich erst Richard Wagner das eidgenössische Musikfest in Sitten, welches zu leiten er berufen worden, jählings im Unmuth im Stiche gelassen, weil die Mitwirkenden freilich nicht alle Künstler vom Fach, seinen hohen Erwartungen nicht alle entsprachen! Uebertriebene Anforderungen an Mitwirkende sind nicht der Weg, die heilige Kunst zum Gemeingute Aller zu machen; wohl bietet die tadellose Ausführung des herrlichen Kunstwerks durch eine Schaar tüchtiger Künstler den Hörenden den reinsten Genuss, aber die wahre Durchdringung der Massen durch die überwältigende Gewalt der erhabenen Kunst geschieht doch erst da, wo sie selbst an der Aufführung ihren Theil haben, wo noch „ein Stück Volk" selbst der ausübende Künstler ist. Dann ist die Kluft zwischen der Kunst und dem Volke ausgefüllt.

Kein Zweig der Musik hat so viel geleistet, diese Kluft zu füllen, als der Männergesang. Seine Wirkung ist blos in der Masse möglich, seine Voraussetzung ist also sogleich die Betheiligung der möglichst grossen Zahl; er geht aufs volksmässige, er widersetzt sich dem abgeschlossenen, gelehrten, blos wenige Befähigte auserwählenden Musiktreiben. Nägeli hat diese nothwendige Eigenschaft des Männergesangs am richtigsten und ersten erkannt und ist von Bedeutung, dass gerade Nägeli, welcher der Musik die weiteste Ausbreitung zu geben, als seine Lebensaufgabe erkannt, als den tüchtigsten Kämpfer hiefür den Männergesang erkoren und ausgebreitet hat, die Stätte für seine hohe Sendung zu bereiten.

Die Musiker, welche eine andere Auffassung ihrer Kunst hatten, welchen die Erreichung der höchsten für die Massen begreiflich nicht erreichbaren Stufe der Vollendung Aufgabe war, haben sich deshalb dem Männergesang wenig geneigt erwiesen.

Die grossen Meister liessen lange die neu sich bildende Kunstform unbeachtet, die Capellmeister stellten sich eher feindselig gegen dieselben auf und es gab eine Zeit, in welcher es nicht an sehr lebhafter Bekämpfung des gesammten Liedertafelwesens als einer, wie die strenge Kritiker glaubten, an der Entfaltung der Kunst nagenden Schmarozerpflanze, fehlte. Man muss billig sein! Das Liedertafelwesen hat da und dort seinen Wirkungskreis überschritten, es überwucherte in allzu üppigem Wachsthum und wenn unter den wohlfeileren und neuen Reizen des Gesellschafts- und Trinkliedes das altehrwürdige Bestehen manches in ernstem

Streben verdienten gemischten Singvereins Noth litt, so kann man den Musikern ihr Bedauern hierüber und ihr Auftreten gegen ein einseitiges Pflegen des Männergesanges nicht verargen.

(Fortsetzung folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am 14. September werden 85 Mitglieder unseres Männergesang-Vereins die Reise nach Paris antreten und bereits am 16. das erste Concert geben. Die Zahl der Concerte, welche meist in der grossen Oper stattfinden, ist vorläufig auf 15 festgestellt.

— Die Concertsängerin Frau Dr. Reclam aus Leipzig, welche sich durch ihre vortreffliche Schule schon vor einer Reihe von Jahren hier Anerkennung erworben, wird in den vier ersten Gesellschafts-Concerten auftreten.

Paris. Während des Aufenthaltes der Königin von England herrschte in der Kunstwelt und namentlich in den verschiedenen Theatern nur mattes Leben; mit Ausnahme von Auber's Haydée wurde keine Oper gegeben, welche sich der Anwesenheit der Majestäten zu erfreuen hatte. — Sophie Cruvelli wird ihren Urlaub nicht benutzen, da die Direction ihr solchen abgekauft. Die Einnahmen der ersten Theater überstieg in der letzten Woche alles bisher Dagewesene; die 336 Vorstellung von „Robert der Teufel" ergab 10,814 fr. die des Propheten 11,189 fr. und die 135. und 136. des „Nordsternes" 12,500 fr. — Am ersten September wird das Lyrische Theater mit der Oper „Jagnarita" von Halevy eröffnet; dieses Unternehmen beabsichtigt grosse Thätigkeit zu entwickeln, indem schon jetzt eine neue Oper „Le Lavandières de Harlem" von Gevaert, zur Aufführung bestimmt ist. In der komischen Oper scheint man auch den Componisten sehr gefällig sein zu wollen, da bereits folgende neue Opern angenommen wurden: „Deucalion et Pyrrha" von Montfort; „le Hussard de Berchiny" von A. Adam; „Les Saisons" von Massé; „L'amour et Psyche" von Thomas und eine neue Partitur von Auber. — Der bekannte Geiger Leonard ist vor einigen Tagen mit seiner Frau hier eingetroffen und beabsichtigt mehrere Concerte zu veranstalten. — In vielen Kreisen sieht man mit Spannung den Concerten des Cölner Männergesang-Vereins entgegen, deren binnen 15 Tagen auch 15 stattfinden sollen.

(God save the King) Neulich brachten mehrere Journale die Notiz, dass die englische Nationalhymne God save the King, die bekanntlich allgemein für eine Composition Händel's gilt, den Franzosen Lully zum Compositeur gehabt habe. Diese Behauptung ist indessen nicht so neu, als man glauben möchte, denn sie steht bereits in den Memoiren der Frau von Crequi, nebst einer Reihe von Commentaren u. Zeugnissen, die ihre Wahrheit beweisen sollen. In diesen Memoiren heisst es bei Gelegenheit der Beschreibung eines festlichen Empfangs Ludwigs XIV. in der Kapelle von St. Cyr.: Einen der unverwischbarsten Eindrücke machten all' die schönen Stimmen der jungen Mädchen, welche, als der König in seiner Tribune erschien, unisono eine Art Motett oder vielmehr National- u. Ruhmesgesang anstimmten, dessen Text von Frau von Brinon u. die Musik von dem berühmten Lully war. Solltet ihr Neugierde darnach fühlen so wäre es nicht schwer, Euch die Musik zu verschaffen, in Betracht dessen, dass ein deutscher Namens Händel sich auf seiner Reise nach Paris derselben bemächtigt und sie dem Könige Georg von Hannover gegen Bezahlung verehrt hat, und dass die Herren Engländer dieselbe offen als einen ihrer Nationalgesänge adoptirten. Diese Behauptung, dass die Engländer ihre Nationalhymne den Franzosen entlehnten, fand bei den letztern grossen Anklang, und galt bei ihnen fortan als eine ausgemachte Sache. Ein Feuilletonist der Ind. Belg. hebt nun die Unwahrscheinlichkeit einer solchen Annahme hervor, indem schon der Charakter des God save von dem der Lully'schen Musik ganz und gar verschieden sei. Wahr sei es, dass Händel's Anrechte auf die englische Nationalhymne darum keineswegs begründet werden. Die Anbeter Händels wollten zwar mit aller Gewalt ihm diese Musik zuschreiben, aber es sei eben so gewiss, dass der Compositeur Georg's I. niemals daran gedacht hat, eine solche Hymne zu componiren, so wie, dass in dessen mit grosser Pietät aufbewahrten Manuscripten auch nicht die geringste Spur von ihr vorkommt.

Allem Zweifel über den Compositeur der englischen Nationalhymne macht Richard Clark ein Ende, der in einer eigenen Brochüre authentische unwiderlegbare Beweise über denselben beibrachte. Der Compositeur hiess — es ist kein Witz — John Bull. John Bull war ein sehr bekannter Compositeur in England. Im Jahre 1563 in der Grafschaft Somerset geboren, hatte er sich durch frühzeitige Anlage bemerkbar gemacht und wurde noch sehr jung als Dr. der Musik an der Universität Oxford aufgenommen. Von der Königin Elisabeth wurde er zum Hoforganisten und Professor am Collegium Gresham ernannt. Jakob I. der Nachfolger Elisabeths machte ihn zu seinem Privat-Organisten. In diese Periode fällt die Composition des God save the King. John Bull verfasste diesen Gesang, um die wunderbare Rettung Jakob I von der bekannten Pulververschwörung zu feiern. Auffallend ist es, dass John Bull später England verliess, um sein Glück in andern Ländern zu suchen. Man wusste bis heute nicht, was weiter aus ihm geworden. Der Feuilletonist der Ind. Belg. supplirt nun diese Lücke indem er aus den Archiven der Cathedrale von Antwerpen nachweist, dass Joh. Bull 1617 nach Antwerpen kam und daselbst an der Cathedrale Organist wurde, wo er im Jahre 1628 starb.

Rundschau.

Amerikanische Blätter melden, dass der Componist Balfe den nächsten Winter in New-York zubringen und zugleich die italienische Oper dirigiren wird.

Die Altistin Fräulein A. Günther, welche im vorigen Jahre Mitglied der Cölner Oper war und jetzt in Prag engagirt ist, gewinnt sich dort immer mehr die Achtung des Publikums.

Bei Gelegenheit des Gastspiels von Frau Leisinger wurde in Braunschweig die Gretry'sche Oper „Der Blaubart" gegeben; die ganze Darstellung machte einen so komischen Eindruck, dass das Publikum bei dieser heroischen Oper so lachte, wie bei einer neuen Posse.

Die komische Oper „Die Barden und die Baddel" von Freudenthal, welche durch die Gesellschaft Humorroidaria in Cöln wiederholt und mit Beifall zur Aufführung kam, ist durch eine neue Bearbeitung auch für das grosse Publikum zugänglich gemacht worden.

In Breslau gastirte Frau von Romani mit Beifall, wurde jedoch nicht fähig befunden, Frau Dr. Nimbs zu ersetzen.

Der am 20. Juli in Leipzig verstorbene Besitzer des rühmlichst bekannten „Bureau de Musique von C. F. Peters" Herr Boehme, hat diese Handlung zu einer Stiftung bestimmt, deren Wirkungskreis die Unterstützung armer bejahrter Personen und die Erziehung und Ausbildung armer Kinder sein soll.

Wagners Tannhäuser ist bereits Lieblings-Oper der Münchener geworden.

Der Pianist W. Krüger aus Paris gab in Swinemünde ein Concert zum Besten der Armen.

Die Concerte des Musikvereins Euterpe in Leipzig wird künftigen Winter Organist Langer, der Director des Pauliner Gesangvereins dirigiren.

Die Oper „Casilda" vom Herzog von Gotha soll in Hamburg zur Aufführung kommen.

Herr Deichmann der Director des Friedr. Wilhelmstädt. Theaters in Berlin ist nach Italien gereist, um Engagements zu einer italienischen Oper für nächsten Winter zu machen.

Am 20. August kam in Cassel „der Nordstern" von Meyerbeer zum ersten Mal zur Aufführung.

Adolph Henselt, der berühmte Claviervirtuose und Componist, welcher seit langer Zeit in Petersburg wohnt, ist in Weimar eingetroffen, um seinen Freund Liszt zu besuchen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 36. **Cöln, den 8. September 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Die Bedeutung des volksthümlichen deutschen Männergesanges.

Der Männergesang als musikalisches Bildungsmittel.

(Schluss.)

Indessen gilt hier das gerechte Maass nach beiden Seiten. Der Männergesang soll seiner wahren Aufgabe zu Folge den, wie keines Beweises bedarf, in musikalischer Beziehung über ihm stehenden gemischten Gesang keineswegs verdrängen, sein weites Feld der Wirksamkeit ist ihm neben jenem vorbehalten; Nägeli hat den Männerchor neben und mit dem Gesammtchor gepflegt. Als selbstständige musikalische Kunstform, musste der Männerchor seine Ausbildung bekommen. Es hat sich denn auch mehr und mehr die Abneigung der Musiker gelegt, und ein Meister um den andern sich dem Männerchor zugewandt, nachdem sich in Nägeli's und Weber's kräftigen Chören seine Wirksamkeit, seine Bestimmung gezeigt hatte: der alte Friedrich Schneider wurde ein Liedertäfler, Conradin Kreuzer erschien, Spohr und Marschner componirten Männerchöre, Mendelssohn hat dem Männergesang mehrere seiner herrlichsten Schöpfungen gewidmet. Nach und nach wirkte der Männergesang gerade dahin, die Kluft zwischen der gelehrten Musik und dem Leben zu beseitigen. Indem die Musiker für Männerchor componirten, mussten sie die Theilnahme der Massen anerkennen und für diese Geeignetes schreiben. Ihre Werke recht weit zu verbreiten, ins Volk zu bringen, dazu halfen ihnen die Männergesang-Vereine am wirksamsten.

Auf der andern Seite hat sich durch die steigende Theilnahme tüchtiger Musiker die Kunst des Gesanges im Volke ungemein gehoben; Vergleichungen zwischen den Aufführungen und Leistungen vor 20 Jahren und jetzt zeigen dies augenfällig. Nicht nur hat die Kunst des Gesangs, die Fertigkeit, mehrstimmig und nach Noten zu singen, sich gegen früher ungemein und über alle Kreise hin ausgebreitet, sondern es ist auch Dank den Bestrebungen der Männergesang-Vereine, der Gesang im Allgemeinen ein weit besserer geworden. Geschmack im Vortrag, richtige Auffassung, Stimmenbildung, gute Aussprache u. a. haben sich bedeutend gehoben, im Allgemeinen ist auch der Geschmack in Auswahl der Lieder ein besserer geworden. Die Gesammt-Aufführung bei den grossen Festen haben einen immerhin sehr erfreulichen Fortschritt gezeigt. Wie viel ist durch solche Bildung des Volks zur Kunst für die Hebung der Bildung überhaupt geschehen!

Einzelne Gegenden, in welchen die Kunst des Männergesangs zu besonderer Vollendung gediehen, wie am Rhein, einzelne hervorragende Vereine sind aufgezählt worden. Die Sängerfahrten der Kölner nach England haben auch in musikalischer Hinsicht Epoche gemacht; die Mozart-Stiftung des Frankfurter Liederkranzes hat der musikalischen Kunst überhaupt bedeutenden Vorschub geleistet.

Ein wichtiges Institut zu Hebung der Kunst des Gesanges ist das des Preissingens. Ursprünglich in Belgien zu Hause, hat es sich am Rhein, in Schwaben, in der Schweiz &c. eingebürgert und manchfach wirklich erfreuliche Folgen geäussert. Doch ist das Institut nicht ohne eine gefährliche Klippe: das Preissingen ist mehrfach zur Hauptsache und das Singen um den Preis und die äussere Ehre an der Stelle der Pflege der heiligen Volksgesangeskunst zum Zwecke von Vereinen, und damit Anlass zu Eifersucht, Streit und Neid geworden; und manches Fest ward durch solche verbittert. Wo das Preissingen in solcher Weise ausartet da möchte an das: „Wir singen nicht um Gut und Geld, und nicht zu eitler Pracht" erinnert und das Preissingen als ein unnützes Glied ausgeschnitten werden. Jedenfalls empfiehlt

sich die am Rhein, in Schwaben &c. übliche Sitte, die Wettkämpfenden je nach Grösse der Orte, Beruf der Sänger u. s. w. in Abtheilungen: ländliche, städtische Sänger u. s. w. zu theilen, um auch den Ungeübten die Theilnahme zu ermöglichen.

Die sittliche und religiöse Wirksamkeit des Männergesangs.

Wenn ein tausendstimmiger Männerchor in den Hallen eines ehrwürdigen Gotteshauses Beethovens herrliche Hymne: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre," oder eine Motette von Bernhard Klein oder einen Choral anstimmt, und der mächtige Schall in gewaltiger Kraft und mit erschütterndem Eindruck dahinbraust — ist es nicht ein Gottesdienst, der die Herzen der Hörer zur Andacht stimmt? Und wie der religiöse Kultus die Musik die edle Kunst zu seinem Dienste bestellt, so sucht auch die Kunst ihre religiöse Weihe. Religion und Musik sind innerlich mit einander verwandt, ein geistiges Band verbindet beide Gebiete; die schönsten Blüthen der Tonkunst haben eine religiöse Befruchtung genossen. Die volksthümliche Kunst zumal, der Volksgesang wendet sich der Weihe der Religion zu: es ist nicht Zufall, nicht blose Sitte oder äusserer Anstand, welche die Schaaren der Sänger bei den Liederfesten zuerst in das Gotteshaus führen, jene Tiefe und Innigkeit, die so sehr zum Herzen sprechen, holt der Gesang des Volkes aus seiner Verwandtschaft mit der Religion. Aus dieser innern Verwandtschaft, aus dem ihm eigenen Zuge nach „allem Hohen" das Menschenherz erhebt, entspringt ihm die reinste Quelle seines hohen Werthes. „Wie eine Glocke, einmal angeschlagen, noch lange nachtönt in langsam verhallenden Klängen, so möge auch die Glocke heiliger Andacht, welche hier angeschlagen wird, nachtönen durch das ganze Fest, auf dass man's der ganzen Feier dieses Tages anfühle, dass Euer Weg durch's Heiligthum gegangen ist, dass Euer Lied zuerst dem Herrn geklungen hat" — wir können dies schöne Bild, mit welchem der geistliche Redner bei dem schwäbischen Liederfeste zu Göppingen (1854) seine Ansprache an die in der Kirche versammelte Sängerschaar schloss, auf das volkthümliche Singen überhaupt und auf seine innigen Beziehungen zu dem, was dem Volke heilig ist, übertragen. Die Glocke heiliger Andacht, angeschlagen in dem Grundtone des Volksgesangs, tönt nach über allen Volksgesang und verleiht diesem die Weihe einer hehren Sendung. Im Volksgesang spricht ein Volk seine innersten, seine heiligsten Gefühle aus, und mögen nun die Lieder das Heiligste preisen, mögen sie dem Vaterlande dienen, mögen sie die Natur verherrlichen oder den frohen Empfindungen der Freundschaft und Liebe und Geselligkeit gewidmet sein, Ein Ton klingt in ihnen nach, der Grundton der ewigen Wahrheit. Wahrheit ist in den Liedern des Volks, keine falsche Mode, keine ungesunde nur Ueberreitzung und Erschlaffung erzeugende Speise, kein gehaltloses Getändel. Deshalb wirken auch die Gesänge des Volks, die Vereine, denen jene Wahrheit der Kern ihres Strebens ist, die Sängerfeste, welche jenen reinen Ton anschlagen, so erfreulich, sie scheiden das Wahre von dem Falschen, ihr Einfluss ist veredelnd, begeisternd, tröstend, ihre Thätigkeit ist eine sittliche, das wahre Wohl des Volks fördernde. Diese sittliche Wirkung des Gesanges, diese sittliche Kraft liesse sich leicht in's Einzelne verfolgen und nachweisen. Es mag genügen, nochmals an die eine unmittelbar der Pflege des Volksgesanges innewohnende Wirkung zu erinnern, dass so vielfach, besonders beim Landvolke die früheren hässlichen eben so geschmacklosen als gemeinen Lieder, eine reiche Quelle von Verderben, durch die bessern Gesänge, welche die Vereine bieten, beseitigt worden sind. Schon dieser eine, negative Erfolg würde genügen, den Liedervereinen Anspruch auf Anerkennung zu erwerben; sie haben aber nicht blos negirend gewirkt, sie haben Gutes an die Stelle des verdrängten Verderblichen gesetzt.

Die humane Wirksamkeit des deutschen Männergesangs.

Die Musik übt auf den Menschen nach allen Richtungen des gemüthlichen und intellektuellen Lebens den wohlthätigsten Einfluss, sie bildet nicht blos eine einzelne Seite aus, sie schafft aus dem Menschen nicht blos einen Musikliebhaber; jedes sittlich berechtigte Gefühl findet in der Musik und im Gesang insbesondere seinen entsprechenden Wiederhall. Welcher Reichthum von anregenden Gefühlen eröffnet sich dem grossen Bereiche dessen, was im Gesang zum Herzen der Sänger zu dringen bestimmt ist, von den Lauten der Natur und ihrer Verherrlichung an, durch das Reich der Kunst zu den höchsten menschlichen Interessen; für jede sittlich berechtigte Empfindung ist Raum und auf den Flügeln des Gesangs dringt sie anregend und wirksam ein. Kein Zweig der Musik hat so sehr diese umfassende Wirkung wie der Chorgesang, weil keiner einen solch weiten Kreis der Mitwirkenden, der unmittelbar Betheiligten ziehen kann. Das hat Nägeli am richtigsten erkannt: er wollte die Erziehung zum Menschen, die Heranbildung seines ganzen Volkes durch das friedliche Mittel des Gesanges erstreben. Gesang ist das ewige Thema der Menschenliebe, sagt Nägeli. Volksgesang

befördert die Humanität, er einigt, er kräftigt, schlingt Bande der Liebe und Freundschaft, regt edle Empfindungen an, bildet, bessert und führt Tausende vom Weg der Thorheit und des Lasters in die Arme der Tugend! Wo in seinem Geiste gearbeitet wird, können die erfreulichsten Folgen für das gesammte Volksleben nicht ausbleiben.

Schon an und für sich wirkt ein tüchtig geleiteter Volksgesang auf's Bildendste durch die Ideen, die er unmittelbar ausbreitet. Der gute Inhalt der Lieder, welche dem Volke geboten werden, wirkt anregend, bildend; spielend pflanzt sich von dem, was man singt, dem Singenden das Beste, das Kernhafteste ein, von den Tönen getragen, findet auch der Inhalt des Textes seine Stätte. Man kann deshalb nicht genug ermahnen, dem Volke nicht blos die schone Schaale, sondern auch den edlen Kern zu bieten. Manche Musiker vom Fach, manche Musikdilettanten sind nur zu sehr geneigt, auf die Musik, auf die schöne Melodie den Hauptwerth oder doch das vorherrschende Gewicht zu legen und den Text für gleichgültig oder unbedeutend anzusehen. Mit aller Kraft muss man im Interesse des Volkswohles solch falscher Ansicht entgegentreten. Beides, Wort u. Klang, hat jedes in seinem Theil die gleiche Berechtigung; das eine schlecht um des Reizes des andern willen, Gift in einer schönen Schaale zu bieten, ist verwerflich. Das Volk ist empfänglich für den Inhalt seiner Lieder, bietet ihm blos Reines, Wahres!

Wie anregend und bildend der Chorgesang auf die Sänger einwirkt, dafür können als Beispiele genannt werden Aufführungen der Mendelssohn'schen Meisterwerke: der Antigone und des Oedipus auf Kolonos. Die hier behandelten Stoffe liegen im Allgemeinen den Kreisen unserer Sänger, selbst denen der grössern Städte fern. Und doch: wie hat ihnen Mendelssohn durch eine klassische Behandlung des antiken Stoffs die antike Welt näher gerückt und das Verständniss derselben eröffnet; eine Ahnung vorher ungekannter Schönheit und Wahrheit antiken Wesens dringt auf den Fittigen der Mendelssohn'schen Tonschöpfungen in empfängliche Herzen.

So wirkt der Chorgesang unmittelbar durch seine eigne Kraft, durch die Ideen, denen er seine beredte Stimme leiht. Eine weitere Wirksamkeit unserer Gesangvereine lehnt sich daher an diese erste und unmittelbare an. Der wackere, hochverdiente Kämpfer für die Aufklärung und das Wohl des Volkes, Dr. Albert Schott hat sie zuerst erkannt. Der Volksgesang ist allem Schönen und Wahren, jeder hohen, patriotischen Regung und Thätigkeit innig verwandt, der Wahlspruch der Kölner: Durch das Schöne stets das Gute! hat seine Gültigkeit für das Gesammtstreben der deutschen Männergesangvereine. Ein Anlehnen an andere verdiente, edle gemeinnützige, wohlthätige oder patriotische Bestrebungen, ein Wirken durch den Gesang auch für solche liegt deshalb ganz im Gebiete der Gesangvereine. Ja ein solches scheint oft für das frische Gedeihen der Vereine überhaupt äusserst wohlthätig gewesen zu sein, indem durch das Verfolgen spezieller praktischer Ziele die Vereine vor der Klippe der Verflachung und der im gewöhnlichen Laufe der Dinge häufigen Abspannung bewahrt wurden. Dr. A. Schott war es, der im Stuttgarter Liederkranz schon im Jahr 1825 den schönen Gedanken aussprach und ihm Eingang und Geltung gewann: sich einen festen Anhaltspunkt zu geben in der Verherrlichung des Andenkens grosser Männer, ihren Namen und ihr Andenken zu feiern in wiederkehrenden Festen für sie, die Liebe der Nachwelt in Denkmalen zu bezeugen und vor allem ihr Andenken dadurch zu einem gesegneten zu machen, dass die Gelegenheit geschaffen werde, ihr Streben, ihre Verdienste, ihre Werke in die Erinnerung, ins Verständniss der weitesten Kreise zu bringen. Wer konnte bei einem so schönen und gesunden Kultus, wer konnte dem Herzen seines Volkes näher liegen, als Friedrich Schiller? Seit jenen Tagen hat, wie erzählt worden, der Stuttgarter Liederkranz an Schillers Kultus festgehalten und den Dichter und sich selbst in seiner Feier geehrt. Das schöne Fest mit Rede und Declamation Schiller'scher Gedichte, dessen volksthümlicher Schluss alljährig in der Huldigung von Tausenden vor dem Standbilde des Liebling seines Volkes besteht, hat für die Bekanntschaft vieler Kreise mit Schiller und seinem Schaffen unläugbar viel geleistet.

Dr. Schotts Gedanke hat eine weite Verbreitung gefunden: Der Kultus verdienter Männer, die Pflege hoher edler Zwecke durch den Gesang hat überall zum Wohle der Volksbildung, zum Wohle der Vereine selbst Anklang gefunden. Wie Stuttgart Schillers Todestag, so feiert Leipzig*) alljährlich seinen Geburtstag.

*) K. Gutzkow hat in seiner Festrede beim Leipziger Schillerfest 1851 Leipzig diejenige deutsche Stadt genannt, die in jährlicher Wiederkehr gleichsam für das ganze Vaterland den Tribut festlicher Huldigung auf sich allein übernommen habe. Sollte der Festredner von der Stuttgarter Feier nichts gewusst haben, oder wie kommt es sonst, dass er sie vollkommen ignorirt? . . . In neuerer Zeit haben sich übrigens freundliche Beziehungen zwischen dem Leipziger Schillerverein u. dem Stuttgarter Liederkranz angeknüpft, welche den Austausch von Gesängen etc. zur Folge hatten.

Die Sänger haben Vieles geleistet, um die Denkmale grosser Männer zu ermöglichen. Was Stuttgart für Schiller, das hat Mainz für Guttenberg gethan. Die Denkmale für Mozart und Beethoven, für Lessing und Göthe, das Hermans-Denkmal, die Regensburger Walhalla boten den Sängern Anlass für ihre Thätigkeit und die Feiern für diese Männer manchfach erfrischende Ideen. Luthers Todtenfeier ging 1846 durch ganz Deutschland, Pestalozzi, Nägeli, Kreutzer, Mendelssohn, Schwab, Fr. Schneider und ihr Andenken wurden gefeiert. 1840 betheiligten sich überall Sänger bei den Festen zum Gedächtniss der Erfindung der Buchdruckerkunst. Für gemeinnützige und wohlthätige Zwecke wird die Thätigkeit der Sänger aufgeboten, manch Scherflein ist für Armuth und Unglück ersungen worden. Hamburgs Brand hat die Liedervereine so gut in Thätigkeit gesetzt als die Sorge für die Hinterlassenen Kreutzers, Fr. Schneiders. Der Kölner Männergesangverein hat für den Dombau unglaubliche Summen durch seine Beharrlichkeit zusammengebracht. Auch die Ulmer Münsterrestauration wird von den Vereinen des schwäbischen Sängerbundes unterstützt.

In erfreulicher und fruchtbringender Weise erstreckt sich die Wirksamkeit der deutschen Männergesangvereine weit über das Mass ihrer nächstliegenden Zwecke hinaus: jede edle Idee darf zu ihrer Verherrlichung und Pflege auch die Kräfte der Sänger aufbieten, und es wirkt der Volksgesang für die Bildung und Veredlung des Volkslebens überhaupt.

Aus Hannover.

26. Aug. 1855.

Vor dem Beginn der neuen Theatersaison habe ich Ihnen, wenn auch etwas spät, noch einige Data aus vergangener Zeit mitzutheilen.

Herr *Wehner* aus Göttingen ist Capellmeister Sr. Majestät geworden. Er hat diejenige Stelle erhalten, auf welche Herr *Hille* hierselbst sehr gegründete Hoffnungen zu haben schien: die Stelle eines Musikdirectors des von ihm nunmehr zu errichtenden Domchors. Bis jetzt hat Herr Wehner noch keinen Anlass zu der Hoffnung gegeben, dass unter seinen Auspicien die Sache zu Stande kommen wird. Dagegen scheint Herr Wehner sein Hauptaugenmerk auf die Direction des hiesigen, von Herrn Hille gestifteten Singacademie geworfen zu haben; der König hat dem Vorstand derselben seine Protection angeboten, unter der Bedingung, dass sein Capellmeister auch Academiedirector würde. Was lässt sich da weiter thun? In einer Beziehung ist die Sache so recht gut, die Singacademie wird nicht mehr mit den tausenderlei grossen und kleinen Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wie bisher. Ob Herr Wehner übrigens auch zur Direction eines solchen Vereins fähig ist, wird die Zukunft lehren. Jetzt hat die Singacademie Ferien. Auch noch in einer andern Beziehung preisen wir die Stellung Herrn Wehners zum König als quasi musikalischen Cabinetsrath als ein Glück für die hiesige Musik, insofern nämlich nun nicht mehr der Herr Theater-Intendant und seine Leute die allein Allmächtigen sind. Es gibt jetzt zwei Thüren, woran man klopfen kann. Es wäre gewiss zu wünschen, dass beide Thüren ins Allerheiligste der Musik führten, allein in der Kunst geht manches wunderlich. Wir trauen dem Herrn Intendanten für seine Person eben so gute Absichten zu, wie wir von Herrn Weher überzeugt sind, dass er guten Geschmack und richtiges Verständniss in der Musik hat. Bei dem letzteren aber kann man geraden Weges eintreten, während in dem Antichambre des ersteren, — doch wir wollen Vergangenes vergessen und für die Zukunft das Beste hoffen!

Herr *Hille* ist nun an die Stelle des Herrn *Wehner* Universitäts-Musicdirector zu Göttingen geworden. Wir zweifeln nicht, dass Herr Hille, namentlich auf dem Felde des gemischten Chors, dort viel Gutes zu Stande bringen wird, auch ist die Stellung gewiss für sein materielles Fortkommen von manchen Vortheilen begleitet. Wir glauben aber nicht, dass sich Herr Hille auf die Dauer dort glücklich fühlen wird. Herrn Hille's ganzes Hauptstreben ist auf Composition und zwar dramatische Composition gerichtet. Wir haben schon des Oeftern darauf hingewiesen, wie schwer ihm hier der Eintritt ins Opernhaus gemacht ist und haben auch unsern zuerst ausgesprochenen Verdacht rücksichtlich der Ursache der Hindernisse immer mehr bestätigt gefunden. Ob die Lage der Sache sich bei einer Entfernung Hrn. Hille's von hier bessern wird? Es ist doch erstaunlich, wie junge deutsche Operncomponisten sich abquälen müssen, um die musikalische Welt erfreuen zu können!

So sehr wir nun auch Herrn Hille seine jetzige Stellung wünschen oder auf die Dauer nicht wünschen, so müssen wir doch im Allgemeinen bedauern, dass auch diesmal wieder der Lehrstuhl Forkels nicht besetzt ist. Nach Forkel kam ein gewisser Heinrodt, ein ganz tüchtiger Mann, der jedoch seinen Vorgänger längst nicht mehr ersetzen konnte, darauf Herr Wehner. Es ist oder sollte allgemein bekannt sein, welchen Ruf Göttingen jenem Heroen der Musikgeschichte, Forkel verdankt, der bei allen seinen kleinen Zeitschwächen — wohin

man unserer Meinung nach die Abneigung gegen Gluck mit Unrecht rechnet — von allen Deutschen, die nach ihm über Geschichte der Musik geschrieben haben, auch nicht annährend erreicht ist. Forkel wird an allen Ecken und Enden, in allen Tonlexicis u. s. w. abgeschrieben, die Leute lesen und bewundern die Copien, und erinnern sich kaum noch des herrlichen unvergleichlichen Originals. Ich sage dies nicht allein des Inhalts wegen, denn Forkels Geschichte, die in jedes Musikers Händen sein sollte, ist auch ein Muster historischer Darstellungsweise. Nur ein junger Mann ist uns in Deutschland bekannt, der würdig in die Fusstapfen Forkels treten wird, den Dr. *Fr. Chrysander* zu Schwerin. Etwas unklar zwar ist, wie diese Blätter bereits berichtet haben, seine Abhandlung über Molltonart. Bedeutender ist die kurze Abhandlung über das Oratorium, meisterhaft aber seine Geschichte der Kunst in Meklenburg in dem daselbst erscheinenden Archiv. Gegenwärtig macht derselbe die gründlichsten und umfassendsten Studien zu einer Geschichte der deutschen Oper vor Händel und einer Lebensbeschreibung desselben. Wir hatten das Vergnügen, ihn während seines Besuches zur Durchforschung der hiesigen Archive und Bibliotheken kennen zu lernen, und diese persönliche Bekanntschaft hat uns nur noch mehr in der Ueberzeugung bestärkt, dass wir bei jenem Werke etwas Grosses, wahrhaf. Gediegenes, Klares und Lebendiges zu erwarten haben, Eigenschaften, die sich in den neuern deutschen Geschichtschreibern überhaupt nicht *vereinigt* finden.

12.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

X. Schnyder von Wartensee. Drei Trink-Chöre für vier Männerstimmen. — Zürich, Fries. 10 Sgr.

Nach der natürlichen Ordnung der Dinge hätten wir die Reihenfolge der Lieder wohl anders gewünscht. — Erst wird doch gekeltert, — dann erfolgt die Gährung — und gibt erst finaliter alsdann eine würdige Veranlassung zum Trinken und Singen. — Statt dessen ist hier schon das erste unter dem Namen „Zecherlied“ (Gedicht von Müller von Werra) aufgeführt. — An diese Betrachtung knüpfen wir nun ferner folgende. — — So wie man vor dem Keltern zunächst *reife* Trauben erwartet — so muss auch mit diesem Gesetze übereinstimmend, jedes geistige Produkt unter der Sonne des Talentes, nach der erforderlichen Zeitdauer reichlichen Erfahrens, zur vollen Reife gediehen sein, ehe dasselbe — um mich *bildlich* auszudrücken, — gleich den Trauben, unter die Presse gerathen dürfte. — Unsere drei Trinklieder haben übrigens — ich darf dies ohne Hinterhalt sagen — denselben guten reellen Gang gemacht d. h. ehe sie unter die Presse und von da in die Oeffentlichkeit und in die Liederdurstigen Kehlen geriethen, hat auch der Verfasser gewissenhaft ihre Reife und ihre correcte Vollendung abgewartet.

Freilich lässt sich nun wohl auch nicht läugnen, dass trotz allem thätigen Pflegens und Wartens — sich dennoch einige *grüne* und nicht vollständig gereifte Beerlein mit eingeschlichen haben.

Wir wollen hiermit nur auf die etwas linkische Stimmenführung hier und da, und dies besonders in Nr. 3. „Das Lied vom edlen Rebensaft“ hingedeutet haben.

Möge hieran der gebildete Musiker und Dilettant seine Betrachtung für sich anknüpfen. Das Lied ist übrigens unter allen das frischeste, kann aber, (wenn wir auch den melodischen Gehalt berühren wollen) ebensowenig wie das Kelterlied Nr. 2 (von J. N. Vogel), sowie auch Nr. 1 einen grossen Anspruch auf das Prädikat *besonderer* Schönheit machen, — und wir glauben dass dieses eben vielleicht in der gar zu ängstlichen Manier liegen mag, den Stimmengang auszubilden namentlich in Hinsicht der weitern Verzierungsnoten. Manchesmal könnten solche füglich entbehrt werden. — Schliesslich können wir, ohne die Absicht zu haben, darin eine Milderung unsrer kritisch strengen Schärfe legen zu wollen, sämmtliche Nummern den Liedertafeln nur aufs wärmste empfehlen.

Franz Abt. 4 Quartette für Männerstimmen. Op. 120. Nro. 1. Lebe wohl mein Vaterland. Nro. 2. Wanderlied. Nro. 3. Müllerherz. Nro. 4. O du mein heiss Verlangen. Partitur und Stimmen Braunschweig, Meyer jun.

Im obern Raume des Titelblattes wallt das Sängerbanner mit der Inschrift „Dem Kölner Männergesangverein zugeeignet.“

Das Segel schwillt, der Wind erwacht,
In's Meer versinkt die dunkle Nacht,
Am Anker zieht der stolze Kiel,
Sehnt sich hinaus zum Wellenspiel!

So beginnt das erste (Abschieds) Lied in a moll und $^{4}/_{4}$ Takt. Die Worte sind von R. Otto, und klingt die Composition, mit ihnen vollkommen übereinstimmend gleich kräftig und frisch, ohne dass in unwahrer Weise des Lebewohls wehmüthiger Moment entstellt worden wäre. — Eher liesse sich wohl so ein kleiner Vorwurf machen, in Betreff des freien Verfahrens in der Modu-

lation. — Durch die häufigere Wiederkehr der Haupttonart tritt nämlich eine etwas mattsüssliche Stimmung ein, die indess leicht vorübergehend, wir nicht gerne mit dem strengen Ausdruck „Monodie“ strafen möchten.

Wenn das Ankerlichten, das Hinaussichwagen des Schiffes ins offene Meer wohl manchesmal mit einem leisen Gefühl des Gruselns, des gespannten Erwartens begleitet ist, so wäre die oben angegebene Molltonart nicht gar so übel gewählt — — Nun schwindet der Horizont der vaterländischen Erde allmälig im bläulichen Dunst — wir wenden das Auge ab, und zurück auf das rege, flinke Seemannsleben — — „Matrosenruf, Commandowort“. — Hier tritt, nachdem schon vorher in A dur, und von einem Basssolo mit sanfter Begleitung der übrigen Stimmen, die in der Brust leise erwachenden Abschiedsworte sich ausgesprochen haben — ein bewegteres rascheres Zeitmass ein. — Noch aber vermag das Auge nicht, sich ganz von dem wolkenähnlichen Gebirgszug abzuwenden — — und es spiegelt sich in Thränenfeuchten Glanze, lange noch der immer mehr und mehr sich entfernende, kaum schwach noch zu erkennende Strand. — Langsames Tempo — Doch — sei es zu Land, sei es zu Wasser — das menschliche Herz kann nun einmal nicht ewig trauern — und so gehts auch mit dem Tempo sostenuto. — In froher Hoffnung wendet sich der Schluss zu den Worten

Nach Westen hin! frisch auf, frisch auf!
Beflügle Schiff den stolzen Lauf!
Mein banges Herz verzage nicht,
Im Westen strahlt der Hoffnung Licht.

Und wir wollen sie nicht aufhalten, auf den Wogen der fröhlichsten Stimmung zu dem vielverheissenden Westen hinüberzugleiten — — — — — —

Dass wir in scherzhafter Weise nur dem Schiff und nicht der Composition unser Lebewohl zugedacht, wollen wir gleich in dem allerernsthaftesten Fortgang unserer kritischen Beurtheilung darthun. Wir gestehn denn auch hiermit zunächst derselben unsere volle Zufriedenheit zu, und wünschen ihr von Herzen — recht bald unter dem obigen Banner zu erklingen und wohlverdienten Beifall zu erndten — sei es im Osten, sei es im Westen — — vielleicht im allernächstgelegenen — — (wer weiss, ob Albions Küste nicht bald auf's neue wiederhallt vom Gesange und dem Ruhme des genannten Vereins) — würde es, mit in die Reihe der übrigen gezählt, gewiss keins der unbedeutenderen Piecen sein.

Nro. 2. *Wanderlied.* (Gedicht von J. Hammer.) Nicht minder gesund und von recht heiterer Wirkung, erinnert indess nicht wenig an das bekannte *Müllers Wanderlied* von Zöllner.

Nro. 3. Müllerherz (Gedicht von Bercht), übertrifft das vorige bei weitem an Humor, und überbietet in musikalischer Beziehung ebensowohl die übrigen, auch das erste nicht ausgenommen, dessen wir weitläufiger gedacht haben, so dass all unser Lobspenden dem letzten gegenüber „O du mein süss Verlangen“ Gedicht von Hoffmann von Fallersleben) von dem ermüdeten Leser kaum noch angehört wird werden, — und wie wenig verdient dies harmonisch frisch lautende Liedchen in Vergessenheit zu gerathen — so klein es auch seinem Umfange nach sein mag. —

Franz Abt. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. Op. 110. Nro. 1. 2. Einzeln 10 Sgr. Ebendaselbst

Es fliegt ein armer Schmetterling. Weiter handelt es sich in unserm Liede (Nro. 2) — welches grade vorliegt, um das zu früh kommen desselben zur Märzzeit, und um das zu späte Blühen einer Herbstblume. Beide sollten zur rechten Zeit — nämlich zur glücklichsten eingetroffen sein,

Wo's lustig grünt am Hage
Da die milde Sonne so lieblich schmückt
Des Maien wonnige Tage.
Dann ist ein Fest ihr ganzes Sein etc.

Die Composition ist mit grosser Leichtigkeit — recht gefällig — und geschmackvoll durchgeführt, und wird ausserdem schon ihrer Sangbarkeit halber überall Eingang finden — so wie die Verlagshandlung nicht über den Abgang des Liedes zu klagen haben. Es geht höchstens bis fis und zwar am Schluss — nur einmal.

Franz Abt. Feenkönigin, Märchen für das Pianoforte. Op. 114. Ebendaselbst. 17½ Sgr.

Und auch für uns! — möchte ich hinzufügen. Denn wenn wir auch Lieder ohne Worte haben — sich die Tasten oder die Töne erzählend zu denken, das ist doch wahrlich märchenhaft genug. — Uebrigens klingt das ganze recht anmuthig — und was uns das Clavier verschweigt, das zeigt uns das malerische Titelblatt im Bilde. Denke sich der geneigte Leser unten im Vordergrunde im still vorüberfliessenden See, zwei Schwäne (vielleicht verzauberte Prinzessinnen) rings rauscht das Laub eines Feenparks, von dessen weiter Ausdehnung man kaum eine Ahnung mag haben und wovon die her orragenden Spitzen weitentfernter Pappeln mehr erzählen können, als etwa die aus dunklem Gebüschwinkel halb versteckt hervorblickende kleine Tempelrotunde, zu deren beiden Seiten nach dem Ufer des See's hin zwei ruhig sich anstarrende Sphinxe ruhen.

Wenden wir den Blick nach der obern Region des Blattes — Siehe! da — eine förmliche Opernscene!

Dort schwebt die Feenkönigin, umgeben von graziös sich verneigenden Elfen. — Sie erhebt die Rechte und thut den grossen Spruch — — — — Der Zauber ist gelöst, der Bann gehoben, [der Jahrtausende euch gefesselt. Werdet wieder was ihr war't" — — — und wollten wir das Märchen fortsetzen, so würde uns sichtbar werden — (heisst das vor'm geistigen Auge) — — wie die Sphinxe sich erheben, sich dehnten, reckten und gähnten, und wie ihre Gestalt alsdann zu der eines reichgekleideten göttlichen Prinzen würde. Die entzückten Schwäne sähe man gar bald ihr Federkleid vertauschen gegen Sammet und Seide, und in einem Nu stünde die Gruppe zweier beglückter liebender Paare vor uns — — Von dem verlorenen wunderbaren alten haben die Prinzessinnen nichts übriggehalten, als ihren Schwanenhals, schneeweiss, und ihrer süssen Stimme Preis. — Zwei der Schmetterling beflügelten, heben mit leichter Hand, in der Mitte schwebend ein breites Band, das an beiden Enden flatternd im Gezweig, den Namen des Fräulein trägt zugleich, welcher das Werk gewidmet worden, und vertritt dieses quasi, das an den Feenopernschlüssen so häufig angebrachte mit Feuerregen und bengalischer Beleuchtung begleitete Transparent.

Zum Schlusse — hoffen denn auch wir dass der geneigte Leser unsern kleinen poetikastrischen Schwank nur als eine gutgemeinte Textunterlegung zu den „Märchen *ohne* Worte aber *mit* (reich ausgestattetem) Titelblatt" ansehen wolle — und wenn wir uns der Freiheit in etwas zu linkischer Weise — auch vielleicht zu breit bedient haben; es geschah doch dem Titelblatt (der Ouverture) nicht *allein* zu Liebe. — — Wolle man nicht vergessen, wir nannten die Composition schon vorhin „anziehend" und dürfen wir dies mit gutem Gewissen bekräftigen. — Dabei ist sie durchgehends nicht zu schwer und wird somit den meisten Clavierspielern eine recht willkommene Gabe sein.

Von der Feenkönigin gelangen wir zur *Ballkönigin*.

Franz Abt. Salonstück für Pianoforte. Op. 115. Ebendaselbst. 20 Sgr.

Es wird den Leser vielleicht interressiren, wenn wir ihm mittheilen, dass dieses Ballkönigin betitelte Werk, der bekannten Claviervirtuosin Wilhelmine Clauss gewidmet ist. Im weitern mag man sich eine Art Aufforderung zum Tanz darunter vorstellen, — einen valse brillante. — Ständen wir der genannten Virtuosin gegenüber, möchten wir kühn genug sein, an sie eine bittende Aufforderung zum Spiel ergehen zu lassen, um unter den schwebendsten Rhythmen die allerreitzendste *Aufforderung zum Tanz* zu erhaschen. — Gewiss lebhafter an unserer Phantasie vorüber, würde dann die elfenartige Gestalt der Ballkönigin schweben, als es die ellenlangen Ballschuhe angethanen Titelbuchstaben uns vorzumalen vermögen.

Nicht zu schwer nicht zu leicht, reiht es sich ganz an das vorige. *15.*

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Herr General-Musikdirector Meyerbeer war vor einigen Tagen auf seiner Durchreise nach Paris hier anwesend. Es wird dem musikalischen Publikum gewiss eine Freude bereitet, indem wir die Mittheilung machen, dass in nächster Zeit mehrere neue Lieder von diesem Meister erscheinen. — Die durch viele süddeutsche Zeitungen verbreitete Nachricht, dass Meyerbeer mit der Composition einer neuen komischen Oper beschäftigt sei, können wir als eine Ente bezeichnen.

Wien. Im Hofoperntheater wurde zur Feier des Geburtsfestes Sr. Majestät Weber's herrliche Oper „Euryanthe" zur Aufführung gebracht. Es scheint nun doch, dass die Direktion sich veranlasst findet, den modernen Klingklang einem gediegenen klassischen Repertoir weichen zu lassen und der Anfang mit diesem genialen deutschen Tonwerke lässt nur zu wünschen übrig, dass diese Richtung auch in der Folge beibehalten werde. Die Hauptpartieen waren folgendermaassen besetzt: Euryanthe — Frl. Tietjens, Eglantine — Frau Herrmann, Adolar — Herr Ander, Lysiart — Herr Beck, König — Herr Mayerhofer. Die Gesammt-Aufführung unter Herrn Esser's Leitung war eine meisterhafte, und stand dem Erfolge, den diese Oper bei ihrer ersten Aufführung unter des Componisten persönlicher Leitung am 23. Oct. 1823 im Hofoperntheater errang, nicht nach. Gegenwärtig wird Isouard's Oper „Jocondo" einstudirt. — Die neue Oper des hiesigen Hof-Musikalienhändlers Haslinger „Vanda" kommt im Pesther Nationaltheater zur Aufführung. — Herr Mälzel, der Erfinder des Metronoms starb vor einigen Tagen im Alter von 77 Jahren.

Paris. Das Repertoir der beiden Opern ist so beschränkt, wie nur möglich, indem nur die Opern: „Der Prophet", „Die sizilianische Vesper", „Der Nordstern" und mitunter „Haydée" zur Aufführung kommen. — Das Theater „Bouffes-Parisiens" macht fortwährend ausgezeichnete Einnahmen, da bei allen Vorstellungen eine Menge Menschen wegen Mangel an Raum zurückgeschickt werden müssen. — Rossini ist vor einigen Tagen aus Trouville zurückgekehrt und erfreut sich der besten Gesundheit. Einige seiner Verehrer veranlassten den Direktor Herrn Calzado die seiner Zeit so beliebte Oper „Moses" neu in Scene zu setzen, doch glaubt man, dass die Aufführung auf grosse Schwierigkeiten stossen wird. —

(Weber und Beethoven.) — Als am 20 Mai 1823 die „Euryanthe" in Leipzig zum 1. Male mit Henriette Sontag als Gast aufgeführt wurde, war der Componist aus Dresden nach Leipzig gekommen, wo er seinem Freunde, dem Kantor Weinlig an der Thomasschule mit schwerem Herzen eröffnete, dass ihm vor dem Erfolg der Oper bange sei, und er seine ganze Hoffnung auf die „Jettel" setze, wie er die Sontag nannte. Weinlig war darüber erstaunt, und der berühmte Comp. des „Freischütz" erzählte Folgendes: „Als meine Euryanthe vor zwei Jahren zu Wien in Scene ging, da wollte sie gar nicht gefallen; die Wiener sagten die Euryanthe sei eine „Ennuyanthe", kurz die Oper erlebte ein trauriges Missgeschick und machte mir böse Stunden. In meiner Bestürzung ging ich zu Beethoven und bat ihn, das Ding ein wenig auszubessern. Beethoven aber sagte: das Ding ist gut, man lasse es wie es ist". Zu meinem Troste holte er aus seinem Pulte einige Rezensionen über sich selbst und rief: „Da lest". Ich sah hinein und fand ein Blatt der „Didaskalia", in welchem Beethoven ein alter „Branntweinsack" genannt, eine seiner meisterlichen Symphonien mit einer genialen Bassfuge als der kolossalste Unsinn ausgeschrien wurde. In einem andern Blatte wurde Beethoven ermahnt, er möge sich um des Himmelswillen eines grösseren Fleisses und besseren Geschmackes bestreben, wobei ihm die kunstgerechten Symphonien des Hrn. Abele empfohlen wurden. Weinlig konnte sich dieses Abele gar nicht entsinnen. Wer kennt ihn jetzt?

Rundschau.

Der Cellist Hünerfürst aus Königsberg spielte im Dresdener Hoftheater eine Fantasie von Servais und Prière von Offenbach mit lebhafter Anerkennung.

Thalberg ist in Rio de Janeiro angekommen und wurde von den Verständen der musikalischen Vereinen und vielen Musik-Freunden begrüsst.

Im Brüsseler Sommer-Casine wurde vor einigen Tagen eine Lyrische Oper eröffnet und mit grossem Beifall aufgenommen; ob dieses Unternehmen sich halten wird, lässt sich nicht voraussagen.

Meyerbeer's „Nordstern" wird noch während der Herbst-Messe in Leipzig zur Aufführung kommen.

Die Zauberflöte ist der Titel eines Ballets, welches vor einigen Wochen die Bewohner Turins entzückte, jedoch keinerlei Aehnlichkeit mit Mozart's unsterblichem Werke gleichen Namens hat.

In New-Orleans ging der „Nordstern" mit grosser Pracht in Scene und fand ausserordentlichen Beifall

Die Theater in Florenz sind wegen der Cholera geschlossen werden.

Die Leipziger Theater-Saison wird mit der „Zauberflöte" beginnen.

Liszt ist jetzt sehr fleissig; er hat so eben die Composition des 13. Psalms für Tenorsolo, Chor und Orchester vollendet.

Carl Keller, welcher sich durch seine Lieder-Compositionen (Der Blinde; Kennst du der Liebe Sehnen etc.) einen Namen erworben, starb am 17. Juli zu Schaffhausen im Alter von 71 Jahren.

In Berlin kommt binnen einigen Wochen Rossini's Oper „Wilhelm Tell" mit grosser Pracht zur Aufführung.

Mendelssohn's Liederspiel „Die Heimkehr aus der Fremde" soll in Wien am Hof-Operntheater gegeben werden.

Frau Dr. Nimbs, welche ihr Gastspiel in Berlin als Fides in Meyerbeer's „Prophet" eröffnete, wurde nach dem 4. Akt stürmisch gerufen; eine besondere Ehre wenn man bedenkt, wie Johanna Wagner in dieser Partie gefeiert wird

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 37. **Cöln, den 15. September 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Wagner's Tannhäuser im Hoftheater in München.*)

„Nur Lumpe sind bescheiden", sprach Göthe im vollen Selbstgefühle seines eigenen Werthes, im vollen Bewusstsein seiner eigenen Grösse und Erhabenheit, seiner göttergleichen Schöne und Klarheit, seines vollkommen in und mit sich Abgeschlossenseins. Hätte Göthe geahnt, wie verderbenbringend, wie unheilvoll diese wenigen Worte werden würden, gewiss, er hätte sie unausgesprochen gelassen.

„Nur Lumpe sind bescheiden" wurde die Devise aller Jener, welche die Welt nicht auf ihren Schild heben und als von den Göttern Auserkorne preisen und verehren wollte; „Nur Lumpe sind bescheiden" wurde die Devise aller Jener, die als verkannte Genies, als zu früh oder zu spät Geborne nach Anerkennung jagten: „Nur Lumpe sind bescheiden" wurde die Devise aller Jener endlich, die kein Mittel scheuten, keinen Weg unversucht liessen, um wenigstens, Irrlichtern, aus den rechten Bahnen geschleuderten Kometen gleich, auf kurze Zeit die Aufmerksamkeit, das Staunen der Welt auf sich zu lenken, Streit und Wirren hervorzurufen über den Werth und Unwerth ihres Seins, kurz berühmt zu werden um jeden Preis, wenn auch nur auf die kürzeste Spanne Zeit.

Und als den Bannerträger aller dieser im Gebiete der Tonkunst bezeichnen wir *Richard Wagner*.

Wagner hat sich der Welt als Schriftsteller, Operndichter und Operncomponist vorgeführt. *Wagner* hat deutlich bewiesen, als Schriftsteller nämlich, dass *Haydn, Mozart, Beethoven* dadurch, dass ihnen der *musikalische Ausdruck* die *Hauptsache*, im grossen Irrthum waren; ihm, dem *Reformator*, dem *Erfinder* des „Drama der Zukunft", ihm ist der *Gegenstand die Hauptsache*. *Wagner* beweist ferner, dass eben seinen Vorgängern jeder *Gegenstand Musik*, ja noch mehr, dass sie oft gar keinen bestimmten Gegenstand, sondern blos einen *musikalischen Gedanken* hatten, auf den sie ihre Kunstwerke bauten. Die Welt, die sie bewundert, die eben darin ihr Genie findet, ist natürlich auch im Irrthum.

Man hatte noch nicht die „*Universalkunst*" erfunden und war noch so weit zurück, die „*Sonderkunst*" zu bewundern. Da erscheint er, *Richard Wagner*, von Haus aus ein musikalisches Genie, der höher steht, als *Haydn, Mozart, Beethoven*, erklärt alles, was vor ihm für „*überwundenen Standpunkt*" und dass in der Tonkunst *nicht die Musik*, sondern der *Gegenstand* der Musik die *Hauptsache* sei.

Nicht zu läugnen ist es, dass *Wagner* seine Gedanken, seine Axiome mit einer Entschiedenheit und Bestimmtheit entfaltet, und eben dadurch viele Anhänger gewinnt. — Behauptet nur etwas ganz bestimmt und entschieden, und wäre es das Tollste, wenige werden daran zu zweifeln wagen. — Ueberdies duldet *Wagner* keine Einrede. Wer nicht unbedingt an sein Wort glaubt, oder gar sich einen Einwurf erlaubt, ist in seinen Augen ein Schwachkopf, ja sein Feind. Er selbst aber drückt sich oft über Andere mit so zarten und liebreichen Worten aus, dass wir nicht unterlassen können, eine kleine Stylprobe einzuschalten.

„Was *Mendelssohn* und *Meyerbeer* künstlerisch kund geben wollen, kann nur das *Gleichgiltige* und *Triviale* sein. Sie können den frühern Meistern nur *sinnlos* nachreden und zwar *ganz peinlich* genau und täuschend ähnlich, wie *Papageien* menschliche Worten und Reden *nachpapeln*. Nur ist bei der *nachäffenden Sprache* dieser *jüdischen Musikmacher* eine besondere Eigenthümlichkeit bemerkbar, die der *jüdischen Sprach- und Singweise*. Den *jüdischen Musikern* bietet sich als *einziger* musikalischer Ausdruck ihres Volkes nur die *musikalische Feier ihres Jehovadienstes* dar, ihr *einziger* Quell, aus dem sie ihre, ihnen verständliche volksthümliche Motive für ihre Kunst schöpfen, ist die *Synagoge*. So

*) Ohne mit den hier ausgesprochenen Ansichten des verehrten Correspondenten einverstanden zu sein, öffnen wir, unserm Prinzip getreu, diesem Aufsatze die Spalten unserer Zeitung. Die Red.

dass uns jüdische Musikwerke oft den Eindruck machen, als wenn z. B. ein *Göthe'sches Gedicht im jüdischen Jargon vorgelesen würde.*"

Was bleibt uns da zu sagen übrig? Nichts als den Mann zu bedauern, der mit Blindheit geschlagen alles hasst und verachtet und doch von seinen Zeitgenossen geehrt, bewundert sein will, der es grade bei den besten Stellen seiner Opern nicht unterlassen kann diesen *„jüdischen Musikmachern nachzupapeln“* der die *Abstammung* und *Verwandtschaft* der Schönheiten Tannhäusers von und mit *Mendelssohn's, Meyerbeer's, Spontini's Weber's, Beethoven's* Klängen *nicht verläugnen* kann und dadurch sich selbst, den Reformator der alten Oper, *Lügen strafend* beweist, dass er von seinen Vorgängern die nach seinem eignen Urtheil von Irrthum umnachtet waren, besser denkt, als er sich selbst und uns einreden will.

Um den vielseitig vorherrschenden Irrthum zu heben, als wären *Wagner's* Opern später als seine Schriften erschienen und dessen Tonwerke ein Ergebniss seiner Zukunftslehre, erlauben wir uns folgenden kurzen Abriss aus *Wagner's* Leben zu geben.

Wagner, im Jahre 1813 in Leipzig geboren, war zuerst Capellmeister in Magdeburg, dann in Riga. Von da, wo er seinen „Rienzi“ begann, reiste er über London nach Paris, wo er 1841 den „Rienzi“ und „den fliegenden Holländer“ vollendete. Im Jahre 1843 führte er seinen „Rienzi“ in Dresden auf und wurde dort Capellmeister. Tanhäuser erschien 1845.

Beide Opern hatten eben keinen grösseren Erfolg als so viele andere Capellmeisteropern — einen succés d'éstime. Man fand in *Rienzi* viel Talent, hübsche, wenn auch nicht originelle Melodien, aber auch allzugetreues Copiren *Meyerbeer's*, reiche aber übermässig lärmende Instrumentation, Berechtigung zu schönen, ja zu den schönsten Hoffnungen u. s. w. Bei Tanhäuser tadelte man die Sucht nach Neuerungen, die auf die Spitze gestellte Instrumentirung, die bizzare und unschöne Verwendung Mendelssohn's und Berlioz's reizender Violinfiguren (Berlioz's „Romeo und Julie“, Mendelssohn's Sommernachtstraum) fast gänzlichen Melodienmangel; doch fand man auch manche Schönheiten und kannte sie freudig und würdig an, warnte aber vor der leidigen Sucht des mit Gewalt originell Seinwollens, vor Irrbahnen und Wegen auf welchen schon so viele und schöne Talente zu Grunde gegangen waren.

Das war Alles. Das Publikum, die Welt war ruhig wie zuvor, wie bei so vielen Opern von bewährten Meistern, doch konnte das einem *Richard Wagner*, den Ehrgeiz und Ruhmsucht erfüllten, genügen? Nein! Was daher thun? Was unternehmen?

Wie der, dem es an Vermögen fehlt und je eins zu besitzen resignirt hat, sich fortwährend wundert, wie Andere bald dies bald das benöthigen und, für in seinen Augen Ueberflüssiges, Geld hinauswerfen, ewig wiederholt: Ich brauche dies und das gar nicht — wie der, der nie einen witzigen Gedanken in seinem Kopfe hat, nimmer begreift, dass man über einen Witz lachen kann und sich darüber ereifert und ärgert — ebenso ärgert sich *Wagner* über die sowohl, welche die Muse mit schaffender Phantasie begabt, welchen sie einen reichen Schatz von Melodien mitgegeben, als über die Welt, welche die von der Muse Bevorzugten bewundert, verehrt und sich an dem Wohlklang ihrer Töne, ihrer Melodien ergötzt, sich ihres begeisterten Schaffens labt und erfreut, wie er in „Tanhäuser“ begonnen, in „Lohengrin“ im höheren Masse ausgeführt hat, und wie er in seinem neuesten Drama der Zukunft „der Nibelungenhort“, das an drei Abenden hintereinander aufgeführt werden soll, gewiss tüchtig drauf losgearbeitet haben wird, er beschloss die *Phantasie durch reflectirenden Verstand zu ersetzen und die Melodie*, die sogenannte populäre Melodie, die absolute Musik, *nicht mehr zu schaffen*, denn er hält sie der Zukunft nicht würdig. Auch begann er nach und nach seine Schriften in die Welt zu schleudern, von denen sein „Kunstwerk der Zukunft“ betiteltes Buch erst 1850 nach Aufführung seiseines „Lohengrin“ in Weimar seine Schrift „Oper und Drama“ erst 1852 erschien.

Die Neugierde des Publikums wurde erregt, die Aufmerksamkeit gespannt. Man legte den Schriften von Anfang her viel zu viel Bedeutung bei, es fanden sich Männer, die, weil sie vielleicht eben an Opposition Gefallen finden, *Wagner's* ausgesprochene Ideen mit Feuer ergriffen, zu den ihrigen machten, für sie auftraten und dieselben vertheidigten. Journale fingen nun auch an zu rumoren. Parteien bildeten sich, bekämpften sich gegenseitig durch Wort und Schrift und durch all' dies erhielten seine Opern, seine Schriften eine *relative* Bedeutung und Wirkung und üben jetzt auf das Publikum eine wenn auch kurze, doch immerhin gewisse Anziehungskraft, die sie ohne den vielen Lärm (um Nichts?) nie erreicht hätten.

Wir können in *Wagner* den Operndichter, den Reformator auch nicht erkennnn; denn er hat weder das Drama zu seiner edlen Einfalt zurückgeführt, noch hat er den Theater-Spectakel daraus verbannt. Im Gegentheil

entfaltet er in seinen Opern eine sinnlose Augenweide, einen Pomp der Aufzüge und Dekorationen, wie wir sie kaum irgendwo wiederfinden. — Ueberhaupt lassen sich Wagner wie seine Anhänger allenthalben grosser Widersprüche zeihen. *Wagner* will seine Musik ***nur für*** die Bühne berechnet haben und eifert gegen jede Aufführung einzelner Stücke daraus, während ***er selbst*** später ***Bruchstücke*** aus seinen Opern in Concerten aufführt. *Wagner* beschuldigt ***Meyerbeer***, ***Halevy***, kurz ***alle neuern Tonmeister***, dass sie bei Benutzung des Orchesters und der Singstimmen blos auf äusseren Effect hinarbeiten und den Situationen oft ganz entgegen übermässigen Lärm erregen, und er selbst (man könnte da herrlich das Sprichwort „Ziehe den Balken aus deinem Auge etc. anwenden) verstärkt das Orchester massenhaft zwingt es zu entsetzlichen Kraftanstrengungen, erstickt die Singstimmen, dass um solch einen unharmonischen Spectakel auszuhalten, unsere armen Gegenwartsohren nicht mehr genügen, sondern Ohren oder wenigstens Hörwerkzeuge der Zukunft sich als unabweisbares Bedürfniss dringend fühlbar machen. *Wagner* und seine Anhänger sagen: „Wort und Ton sei in seiner Musik so innig mit einander verbunden, dass die Trennung beider Elemente gar nicht möglich sei, ohne sie zu zerstören. Eines ohne das Andere sei nichts. Beide verbunden das Höchste, was Poesie und Musik zusammen leisten könnten;" und eben Wagner und seine Anhänger sind es, die seine Operntexte für sich drucken lassen und der Welt als Lectüre empfehlen und anpreisen.

Wir wollen nur noch hinzufügen, dass das Meiste, was *Wagner* mit grossem Wortschwall zu Tage fördert und als neue Idee ausposaunt, schon lange da gewesen, was alle jene, die in der Kunstwissenschaft sich ein wenig umgesehen haben, uns gerne bestätigen werden, dass *Wagner* selbst seinem aufgestellten System in der Praxis gar oft untreu wird, dass *Wagner* kein musikalisches Genie ist, weil er seinem eigenen Grundsatz, dass die Melodie der Ausdruck des Empfundenen sein soll, nicht gewachsen ist, weil ihm die schöpferische Kraft fehlt, seiner Lehre Beweis durch musikalische That zu geben und dass endlich *Wagner*, so lange er die Musik bei seinen Opern oder musikalischen Dramen nur als Mittel zum dramatischen Ausdruck gebraucht oder gebrauchen will, er nur musikalische Undinge schaffen kann, die weder die Gegenwart noch die Zukunft bewundernd anerkennen, sondern höchstens als Verirrungen, als Ausgeburten des menschlichen Geistes, als Wechselbälge einer krankhaften Phantasie anstaunen und dann von sich stossen wird. —

Nun zum Tannhäuser. Die Ouverture, aus Musikgedanken zusammengesetzt, die in der Oper oft wieder kehren, ist nach ***Wagners*** eigenem Ausspruche nichts; denn da seine Musik von dem Wort getrennt für sich nichts ist, so ist die Tannhäuser-Ouverture wie sie geschrieben, ein nonsens. — Doch wir sind weit entfernt, jetzt Nummer für Nummer, Stück für Stück kritisch zu zerlegen, nein wir wollen nur, nachdem wir unser Glaubensbekenntniss, unsere Meinung und Ansicht über ***Wagner's*** Grundsätze und Befähigungen, erstere durchzuführen, vorausgeschickt haben, die Lichtseiten, die Schönheiten der Oper anführen und dann die Exequirung dieses höchst schwierigen Werkes besprechen.

Im ersten Akte finden wir Tannhäuser's Lied zur Frau Venus und den Choral der Pilger, den wir in jedem Akte wiederfinden. — Der zweite Akt bringt uns das grosse Duett zwischen Elisabeth und Tannhäuser voll schöner, melodischer Perioden, ein schön gearbeitetes Musikstück. Von neuer Form ist dabei aber auch nicht die kleinste Spur. Im Gegentheil, die Melodien, Führung und Charakter erinnern an die alten und neueren Meister. Dass in dem folgenden Recitativ und Arioso des Landgrafen Hermann der „jüdische Musikmacher Mendelssohn" fast wörtlich oder besser notlich, sowie der „überwundene" Mozart als Sarastro erscheinen, wollen wir übergehen und uns zum Sängerkrieg, der eigentlichen Handlung des Drama's wenden. Die prachtvolle Einleitung dieser Scene, sowie das Finale sind von wahrhafter Schönheit und freudig erkennen wir es an. Auch hier findet sich nichts Neues, als höchstens dann und wann Uebertreibung dessen, in was ***Wagner's*** Vorgänger so schön Maass und Ziel zu halten wussten. Doch noch einmal müssen wir es wiederholen: das Finale des zweiten Aktes ist das werthvollste Stück der ganzen Oper, voll wahren und schönen Effects. — Der dritte Akt bringt uns eine liebliche Melodie, Wolfram's Lied an den Abendstern.

Man mag nun sagen, was man will, so behaupten wir doch fest: *Wagner* sucht wirklich Melodie; doch versagt ist ihm die schöpferische Kraft der musikalischen Erfindung und kömmt Melodie bei ihm zu Tage, so kann sie weder auf Neuheit noch Originalität Anspruch machen.

Was nun die Aufführung betrifft (wir konnten erst der dritten am 19. August beiwohnen und sprechen daher von dieser) wollen wir bei Frau Venus — Frln. *Schwarzbach* — beginnen und bemerken, dass bedeutender Mangel an Energie und Feuer sowie lebendiger Gestaltung (Duett im ersten Akt) sich fühlbar machte,

übrigens die Partie befriedigend durchgeführt wurde. Frau *Dietz* — Elisabeth — überraschte uns, obwohl wir immer nur Gelungenes von dieser Künstlerin erwarten, durch ihre Auffassung, Spiel und Gesang, durch die abgerundete, vollendete Ausführung ihrer so schwierigen Partie im hohen Maasse, so dass wir nicht viele Worte des Lobes machen, sondern kurz sagen wollen: die Leistung der Frau *Dietz* als Elisabeth war ausgezeichnet. Hr. *Auerbach* — Tannhäuser — sang seine, das Organ wie das Publicum gleich ermüdende Partie (*Wagner's* Heldencharaktere sind schwach oft psychologisch fehlerhaft und erwecken selten das Interesse des Publikums) mit Kraft und Ausdauer. Hr. *Kindermann* — Wolfram von Eschinbach — das würdige Seitenstück zu Frau Diez, war in Spiel und Gesang gleich vollendet. Warum nicht immer diese weise Mässigung des Organs? dieses ruhige, würdevolle Spiel, diese von jeder Affectation und läppischer Geziertheit freie Haltung? Der Vortrag der Strophe im Sängerkrieg voll Kraft und begeisternder Weihe, des Abendlieds mit seiner Weichheit und wehmuthvoller Trauer war besonders schön. Zugleich hat Hr. *Kindermann* sich als tüchtiger umsichtiger Regisseur bewährt. Bei Hrn. *Kremens* — Biterolf — hätten wir ein wenig mehr Aussichherausgehen, mehr Feuer beim Sängerkrieg gewünscht. Hier wäre etwas Loslegen an seinem Platze gewesen. Nicht minder bei Hrn. *Hoppe* — Walther von der Vogelweide — der mit herabhängenden, verschlungenen Händen dasteht, während alle wuthentbrannt auf Tannhäuser losstürzen. War auch nach *Wagner* Walther von der Vogelweide ein sentimentaler, für „Gaumenlabendes“ begeisterter Ritter, so hatte er doch gewiss, wo es galt, die Faust am Schwertknopf. Herr *Allfeld* — Landgraf Hermann — verdarb wenigstens nichts. — Vom Orchester unter Leitung des Hrn. Generalmusikdirektors Franz *Lachner* können wir nicht genug Rühmendes sagen. Möge es sich zufriedenstellen, wenn wir dessen Leistung als trefflich bezeichnen. Das choreographische Arrangement entsprach vollkommen der schöpferischen Phantasie des Frln. Lucile *Grahn*. Dekorationen von den k. Hoftheatermalern *Döll* und *Quaglio* Costüme, Waffen, Geräthe ganz neu angefertigt nach Angabe und unter Leitung des phantasiereichen Künstlers Hr. Fr. *Seitz*, sowie scenische Einrichtung vom k. Hoftheatermaschinisten Hrn. *Schütz*, sind prachtvoll und vollkommen eines Hoftheater würdig.

Der Beifall, den das Publikum eben nicht verschwenderisch spendete, galt offenbar den trefflichen Leistungen der Sänger, der herrlichen Ausstattung. Die Musik selbst liess kalt und wirkte abspannend und ermüdend.

Schliesslich halten wir es für unsere Pflicht des Hoftheater-Intendanten Hrn. Dr. *Franz Dingelstedt* dankend zu erwähnen, indem er München die Gelegenheit gab, endlich eine Oper *Wagner's* zu hören und die reichen Mittel bot, diese Oper auf wirklich in jeder Beziehung vollendete Weise zu insceniren und vorzuführen.

14.

Der Gesangunterricht in Italien, namentlich in Mailand.

In einem Dresdener Blatte finden wir folgende lehrreiche Schilderung des Gesangunterrichtes in Mailand. Dieselbe ist Privatberichten der geschätzten Pianistin Frl. Maria Wieck entnommen, welche sich einige Monate dort aufhielt und während dieser Zeit mit vielen stimm- und talentbegabten jungen Sängerinnen aus Italien, Deutschland, Frankreich und andern Ländern verkehrte. Sie schreibt: „Es ist überraschend, wie viele junge, oft mit bedeutender Stimme und mannigfaltigen Anlagen begabte Sängerinnen hier versammelt sind, um besonders bei Professor *Kamperti*, einer der sieben am dasigen Conservatorium angestellten Gesanglehrer und zugleich Theateragenten Opern einzustudiren, sich für's Theater vorzubereiten und durch ihn Engagements in Italien zu erhalten. Doch von *Schönsingen* im alten Styl, von Ton- und Stimmenbildung, von eigentlichem correcten und anmuthigen Gesang ist gar nicht mehr die Rede. Alles dreht sich um scharf pointirte Aussprache, leidenschaftliche heftige Declamation, einige moderne, fast immer nur mit *ganzer* Stimme zu effektuirende Verzierungen — aber vor allem *um die höchsten und maasslosesten Kraftäusserungen* mit weit und gross geöffnetem Munde und hinaufgezogenem Brustregister, und zwar auf Tod und Leben und auf Unkosten aller weiblichen Singorgane und alles Kunstgerechten.*) Man nimmt keine Rücksicht auf auszubildende Kopfstimme, natürliche Verbindung der Register. Egalität und schönen, weichen, vollen Ton, richtigen Tonsatz, vorliegendes Piano, feines Portamento und ähnliche Tugenden eines edel geschliffenen Gesanges, wie ihn die Lind, die Sontag, die Persiani, die Fodor, die Taddolini und viele andere ausübten. Auf letztere Weise hört man nur noch sehr vereinzelt von alten Sängerinnen

*) Diese übergrosse Mundöffnung erzeugte durchgängig bei kleineren Stimmen einen sehr hässlichen, alten Kehlton — bei grösseren war es weniger der Fall, doch reizvoll wirkte es niemals.

singen und diese nur sprechen noch von Bellini, Donizetti, Rossini. Die junge noch kräftige Damenwelt führt *nur einen Namen* im Munde, und der ist »Verdi«.

»An dessen zahlreiche Opern knüpft sich die ganze Gesangskunst, die ganze Zukunft, und nur diesem Namen opfert man freiwillig das Ganze — oder nach Beschaffenheit — die Reste der Stimme und ein Theil von nicht eisenfester Constitution verliert auch seine Gesundheit. Alle nur wollen »Verdi-Sängerinnen« sein und so nennen sie sich auch mit stolzem Selbstgefühl.

»Einige Stimmen waren bei meiner Ankunft in Mailand noch in der ersten Jugendblüthe und diese machten allerdings mit mehreren Gesangsnummern aus »Trovatore«, »Troviata« etc. einen momentanen meist äusserlichen, oft aber sogar tiefen Eindruck. Doch ich sah sie in wenigen Monaten hinschwinden, steif und spitz und alles Schmelzes bar werden. Und so muss ich denn gestehen, dass alle Stimmen vor und im Theater angegriffen, versungen oder vielmehr abgeschrien und durch Forciren ermattet klingen; nebenbei sei aber bemerkt, dass die Stimmen der Italienerinnen von Natur einen weniger bedeckten, hauchigen, sondern einen *freiern, geschmeidigern* und *offenern* Klang haben, als die aus andern Ländern, namentlich aus dem Norden Deutschlands.

»Das deutsche Gesangselement hat bis jetzt noch wenig Wurzel in der Lombardei fassen können. Von deutscher Musik, auch von guter Claviermusik — von deutschen Liedern und Opern will man fast gar nichts wissen: die Professoren und ihre Schüler nennen sie langweilig und nicht der Mühe werth, um solchem ungelenkigen und effektlosen Gesange seine Stimme zum Opfer zu bringen. Die Sängerinnen zweiten und dritten Ranges, welche ich in mehreren Theater der Lombardei hörte, sind geradezu entsetzlich und von einem nur erträglichen Ensemble kann gar keine Rede sein. Das Opernpublikum schenkt ihnen auch gar keine Aufmerksamkeit und hört nur zu plaudern auf, wenn die Primadonna noch mit gewaltiger Stimme dem Blech des Herrn Verdi (nur dessen Opern hört man mit seltener Ausnahme) die Spitze bieten kann.

»Ich habe vielen Gesangsstunden beigewohnt, aber niemals von Professoren die empfindlichsten und unschönsten Kraftübernehmungen mit ungebührlichem Odemverbrauch tadeln — vielmehr dazu ermuntern hören. Die Gewohnheit macht leider auch hier ihre Rechte geltend.

»Uebrigens ist die bei uns verbreitete Ansicht, dass die Opern von Verdi ungesangsmässig und Stimmen vernichtend seien, nicht begründet oder nur bedingungsweise wahr. Fein und richtig geschulte Sängerinnen würden schon damit fertig werden und maassvolle und schöne Gesangseffekte, welche diese Opern unter discreter Orchesterbegleitung *vielfach* bieten, erzielen können, und das italienische Publikum, in dem bei aller Gesangsverwilderung immer noch eine gute Gesangstradition fortlebt, würde auch solche Leistungen, *mehrmals* vorgeführt, zu würdigen wissen. Jedoch jene dort versammelten übermüthigen, ganzen oder halben Naturalistinnen, welche ganz einseitig — oder gar ungeschult nur einen forcirten Gebrauch von ihrem Stimmmaterial machen können und folglich alles Das verschmähen, was durch feine und *hinlängliche* Bildung, die freilich nicht, wie sie wollen, in einigen Monaten zu erlangen ist, nur erzielt werden kann — *durch was Anderes sollen sie denn wirken können?*

Sie vermögen nur durch *Schreien* zu wirken, und dazu bietet allerdings Verdi Gelegenheit, denn in andern Stücken folgt ja die Stimme nicht und spricht auch nicht dazu an, während die unmotivirt eintretenden Kehlpianos dieser überschrieenen Stimmen, welche bisweilen des Contrastes wegen zu hören sind, mehr einen widerlichen oder lächerlichen, als wohlthuenden Eindruck machen«.

Generalversammlung der deutschen Tonkünstler Behufs Gründung des Mozartvereines zu Gotha am 24. August 1855.

Es war eine ebenso glückliche als sinnige Idee, dass der Musikdirector Herr Carl Zöllner aus Leipzig die Anwesenden vor Beginn der Verhandlung mit der Originalpartitur von Mozarts Figaro überraschte. Die Handschrift des grossen Todten wirkte wie ein electrischer Schlag. Aus den Schriftzügen trat Mozarts verklärte Gestalt hervor, und das Gefühl der Verehrung des unsterblichen Meisters ging unwillkührlich in das verwandte der Begeisterung über. So war gleich Anfangs eine dem Gegenstand der Berathung würdige Stimmung heimisch geworden und eine hehre Weihe schien über der Versammlung zu schweben. In dieser Stimmung eröffnete der Unterzeichnete die Versammlung mit folgender Ansprache:

„Mozart's Genius, meine verehrten Freunde, hat eine wunderbar belebende Kraft und er wird sie ebenso sicher behalten, als ewig das Ideal bleiben, zu dem

wir bewundernd emporblicken, wie zu dem Sterne, der die Geburt des Heilandes verkündete. Sein Genius waltet auch über dieser Versammlung; seinem Rufe sind wir begeistert gefolgt, um zu seiner Ehre und zu seinem Gedächtniss eine Stiftung zu gründen, welche ihren Grund in Mozarts Verdiensten findet. Zuversicht und Vertrauen zu unserer That haben wir aus der Ferne mitgebracht; ein Kranz der edelsten Blumen wird das Angebinde sein, das wir auf dem Altare der Kunst niederlegen. Ohne Hoffnung auf Erfolg hat gewiss Niemand diese Hallen betreten und in der That haben wir volle Ursache, mit Selbstvertrauen an ein Werk zu gehen, dessen Vollendung unter den glücklichsten äusseren Verhältnissen angestrebt wird. Dass wir unter den Auspicien eines für Mozart begeisterten Fürsten tagen, dass wir uns unter dem Paniere eines mit seltenen Herschertugenden und gleichzeitig mit der göttlichen Gabe der Composition begabten Monarchen sammeln können, das müssen wir mit dankbarem Herzen anerkennen, und wir täuschen uns nicht, wenn wir darin ein Zeichen göttlicher Fügung, wie die Garantie des Gelingens unserer Bestrebungen finden.

Und wie nun in dieser hohen Protection der Alles befruchtende Keim liegt, wie von ihm aus die Frucht schnell reifen wird, so wird er um so fester seine Wurzel schlagen und seine Aeste ausbreiten, je mehr er Nahrung findet. Der leiseste Zweifel an dem schnellen und kräftigen Aufblühen des Vereins würde ein Verrath an der guten Sache sein; die beste Widerlegung findet in den Sympathien, welche bereits überall in unserm lieben Deutschland für ein Unternehmen rege geworden, das sich das edelste Ziel gesteckt hat. Unter solchen Hoffnungen gehen wir in dankbarer Erhebung zu Gott an ein ernstes Werk, und der Allmächtige wird, des sind wir gewiss, unsere That mit Segen krönen: Mozart selbst kommt uns mit der Blumenkrone entgegen, dem Symbole der Freude, dass Deutschlands Söhne ihn noch in treuem Andenken bewahren und sein Grab mit frischen Lorbeeren bekränzen."

Nach dieser Einleitung wurde der Kreisrichter Herr Bader aus Nordhausen mit dem Schriftführeramte, der Unterzeichnete mit der Leitung der Versammlung betraut und demnächst zur Discussion der Statuten geschritten. Der bereits veröffentlichte Entwurf der Statuten wurde bei dieser Berathung zu Grunde gelegt und in seinen wesentlichen Bestimmungen als Statut des Mozartvereins einstimmig angenommen.

Die demnächst eingeleitete Wahl der Directorialmitglieder führte zu dem Resultate, dass der Generalmusikdirector Herr Dr Spohr zu Cassel, der Hofkapellmeister Hr. Reissiger zu Dresden, der Hofkapellmeister Hr. Dr. Liszt zu Weimar, der königl. Musikdirector Markull zu Danzig, der Hofkapellmeister Herr Lampert zu Gotha in das Directorium gewählt, dem Unterzeichneten aber das Präsidium anvertraut worden. Sämmtliche 6 Directorialmitglieder haben diese Wahl angenommen. Der Verein selbst ist durch Vollziehung des Statuts und des Protokolls über die Generalversammlung in Form Rechtens constituirt: ihm gehören folgende Tonkünstler an: Die Herren Hofkapellmeiser Abt, Drouet, Kalliwoda, Hr. Professor der Tonkunst Kühmstedt, die Herren Hofkapellmeister Dr. Franz Liszt und Lampert, der Director des Prager Conservatoriums Professor Kittl, Hofkapellmeister Herr Dr. Marschner, Herr Professor Moscheles, Herr Kapellmeister Reichard, Hofkapellmeister Herr Reissiger, Generalmusikdirector Herr Dr. Louis Spohr, die Herren Hofkapellmeister Stein, Wilh. Tchirch und Wilh. Uhlrich, die Herren Musikdirectoren Bach, Reinecke, Claudius, van Eyken, Gebhardi, Graben-Hoffmann, Hentschel, Hesselbank, Körner, Krämer, Dr. Löwe, Ludwig Meyer, Mühling, Carl Müller, Fr. Möhring, Markull, Magnus, Rebling, Riem, Sattler, Julius Schneider, Julius Stern, Schubert, Sommer, Carl Stöhr, Johann Schneider, Spindler, Tepler, Thiele, Thieme, Wackermann, Wandersleb, Würst, Weidenkauf, und Carl Zöllner.

Mitglieder des Vereins sind ferner die Herren Kreisrichter Bader, Redakteur Dr. Franz Brendel, Buchhändler Bartholomäus senr. und jun., Conrector Böhm, Buchhändler Bussenius, Hofapotheker Dr. Buchholz, Kreisgerichtsrath Dames, Buchdruckereibesitzer Faber, Magistratsassesor Fritsch, Oberlehrer Elis, Polizeidirector und Landrath von Gerhard, Rechnungsrath im Königl. Finanzministerium Hansmann, Dr. Hess, Dr. Heffter, Dr. Hüttner, Rechnungsrath Jeremias, Kaufmann Kneif, Director der hannöverischen Heil- und Lehr-Anstalt Dr. Arthur Lutze, Buchhändler Lippert, Dr. Naumburg, Kreisrichter Otto, Dr. Heinrich Pröhle, Geheimer Oberfinanzrath Seyffart, Banquier Spir, Buchhändler Schlesinger, Dr. Schwetzke, Banquier von den Steinen, Redakteur Schloss, Kaufmann Salfeld und Kreisgerichtsrath Schulze.

Schliesslich erfülle ich nur eine Pflicht der Dankbarkeit gegen die in der Versammlung anwesenden Hrn. Bader, Dr. Franz Brendel, Bussenius, Dr. Buchholz, Bartholomäus, Fritsch, Gebhardi, Dr. Hess, Dr. Hüttner, Kühmstedt, Krämer, Körner, Lampert, Dr. Lutze, Markull, Magnus, Sattler, Stein, Spindler, Thiele, Tschirch,

Wandersleb, Weidenkauf und Zöllner, wenn ich ihren Bestrebungen, das edle Werk zu fördern, rühmend gedenke. Nur in Verbindung mit diesen ehrenwehrten Männern, welche mit feinem Takt und praktischem Blick operirten, war es möglich, das Fundament zu legen.

Eine Frucht dieser praktischen Bestrebungen war denn auch der Beschluss, Se. Hoheit um definitive Übernahme des Protectorats und Verleihung von Corporationsrechten zu bitten, wie die Portofreiheit für das creirte Institut in den Vereinsstaaten zu ermöglichen. Nicht minder gehört dahin der Beschluss, die Feststellung der Geschäftsordnung lediglich dem gewählten Directorio zu überlassen, wie die dem letztern ertheilte Machtvollkommenheit, sich selbsständig zu vergrössern. Diese statuarisch festgesetzte Bestimmung ist für die Zukunft des Vereins von wesentlicher Bedeutung. Wie sie auf der einen Seite in dem grossen Vertrauen zu dem Directorio ihren Stützpunkt findet, dessen Selbstständigkeit zu wahren und Generalversammlungen möglichst entbehrlich zu machen sucht, so lag auf der andern Seite das Motiv zum Grunde, dem Directorio bei der Wahl neuer Mitglieder freien Spielraum zu lassen, sobald ein erweiterter Geschäftskreis die Vermehrung der Directorialmitglieder bedingen sollte, zumal es von der Versammlung anerkannt wurde, dass unser liebes Deutschland noch manche Heroen der Tonkunst aufzuweisen, deren Wahl in das Directorium wünschenswerth erscheine.

Zum Schluss bin ich dem Herrn Redakteur, welchem mein polemischer Aufsatz in den Musikzeitungen galt, die Erklärung schuldig, dass in der Sache selbst eine vollständige Ausgleichung erfolgt ist und wir nunmehr Hand in Hand dem edlen Unternehmen dienen, wie denn auch sein späteres in jeder Beziehung nobles Benehmen ein sehr intimes Verhältniss zwischen uns zur Folge gehabt hat. Hoffentlich ist dies der letzte Kampf um den Mozartverein gewesen; sollte es das Schicksal anders beschlossen haben, dann werde ich ebenso kampfbereit die Arena betreten und den Verein gegen jeden Angriff zu schützen suchen.

WERNIGERODE a/Harz den 3. September 1855.

Haushalter.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Hör ich das Liedchen singen. Lied für eine Singstimme mit Pianoforte. Breslau J. Hainauer. 5 Sgr.

Anonym erschienen und wohl die erste Arbeit einer jungen Dilettantin.

Theodor Adam. 4 Chorlieder für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Breslau, Ebendaselbst. Preis 27½ Sgr.

Ohne auf Originalität Anspruch machen zu können, empfehlen sich diese Quartette durch ihre hübsche Melodie und fliessende Stimmenführung. Das komische Genre gelingt dem Componisten nicht so gut als das Sentimentale, da die beiden letzten „das deutsche Lied“ und „der Gesang“ formell bedeutender genannt werden müssen, als die beiden vorhergehenden.

Gustav Schlensög. Das Bettelbuben-Lied, mit Pianoforte. Ebendaselbst. 5 Sgr.

Es dürfte wohl keinem Bettelbuben besonders zu rathen sein, dieses Lied zu singen, da ihm Niemand für dasselbe besonderes reichen würde; mit einem Worte, Text und Musik sind sehr gewöhnlich.

R Schumann. 5 Stücke im Volkston für Violoncell und Pianoforte, arrangirt für das Pianoforte von J. Schaeffer. Op. 102. Cassel. C. Luckhardt. 22½ Sgr.

So wenig Verehrer wir auch von Arrangements sind, so gerne gestehen wir, dass es Herrn Schaeffer vortrefflich gelungen, diese reizenden Compositionen für Pianoforte zu bearbeiten und so einem grösseren Kreise von ausübenden Musikfreunden zugänglich zu machen. Möchten Letztere nicht versäumen, dieses Werk anzuschaffen; an einem wahren Kunstgenusse kann es nicht fehlen, wenn die Stücke durch einen geübten Spieler zu Gehör gebracht werden.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die Herren A. Panseron aus Paris und Carl Banck aus Dresden waren vorige Woche hier anwesend. —

— Die Abreise des hiesigen Männergesang-Vereins nach Paris wird erst am 22. ds. M. stattfinden.

— Wie bereits früher gemeldet wird Anfangs October die erste Opern-Vorstellung unter Direction des Herrn Kahle stattfinden und soll hierzu Meyerbeers Prophet ausersehen sein. — Frau Dr. Mampe-Babnigg ist als Prima-Donna engagirt. Unter den übrigen Mitgliedern befindet sich keine in der Kunstwelt bereits bekannte Notabilität, was von einem Unternehmen, welches keinerlei Zuschüsse erhält, wohl nicht anders zu erwarten stand. Wenn Herr Kahle mit Ausdauer bemüht ist, die ihm zu Gebote stehenden Kräfte zu einem Ensemble zu vereinigen, welches zu befriedigen im Stande ist, so wird ihm die Theilnahme des Publikums niemals fehlen. Wer in Cöln unter den jetzigen Verhältnissen brillante Vorstellungen verlangt, ist mehr als unbillig.

Braunschweig. Es ist noch nicht lange her, dass wir den Tod des Capellmeisters Müller meldeten und nun schon müssen wir die Trauernachricht von dem Hinscheiden eines andern der vier Brüder bringen, des Sinfonie-Directors Gustav Müller, welcher am 7. September nach kurzer Krankheit starb. Derselbe war 1800 geboren und spielte in dem berühmten Quartett die Bratsche.

Paris. Der Besuch der Opern ist ein so gewaltiger dass sich die drei Thater jedesmal in einem wahren Belagerungszustand befinden und eine Menge Menschen wegen Mangel an Raum zurückgeschickt werden müssen. — Bei der letzten Aufführung der Hugenotten debütirte Herr Belval mit grossem Erfolg als Marcel und wir freuen uns recht sehr, einen Künstler, dessen Stimme wenn auch nicht von besonderm Umfang, doch kräftig und angenehm und welcher durch sein gewandtes und dramatisches Spiel zu imponiren weiss, engagirt zu sehen. — Rossini's Moses soll im October und des Herzogs von Coburg Oper „Santa Chiara" noch im Laufe dieses Monats zur Aufführung kommen. — Meyerbeers Nordstern wird fortwährend mit dem grössten Beifall gegeben. — Felicien David veranstaltet mit besonderer Genehmigung des Staats-Ministers im Saale des Conservatoriums eine Reihe von Concerten, in welchen seine Compositionen „die Wüste", „Columbus" etc. zu Gehör gebracht werden. — Der kleine Pianist Arthur Napoleon ist eingetroffen und wird einige Wochen hier verweilen. — Meyerbeer reist Ende dieses Monats nach Berlin, wo er den ganzen Winter zuzubringen beabsichtigt.

Rundschau.

Die Verleger der Musical Review, die Herren Mason Brothers in New-York haben einen Preis von 300 Dollars für die beiden besten Lieder mit englischem Text und Clavierbegleitung ausgesetzt. Die Einsendung der Lieder muss in den ersten Tagen des Octobers erfolgen.

Der Dirigent der italienischen Oper in London, Costa hat mit seinem Oratorium „Elias" auf dem Musikfest in Birmingham wahre Sensation erregt.

General Alexis Livoff wurde vom Kaiser von Russland zum Senator ernannt.

Constantinopel wird in dieser Saison ausser einem französischen Vaudeville und Ballet, auch eine italienische Oper haben.

Herr Musikdirector Saupe in Görlitz hat eine neue romantische Oper „die Johannisnacht" componirt, zu welcher Moritz Horn in Chemnitz den Text gedichtet

Herr Emil Klitzsch in Zwickau ist mit der Composition einer komischen Oper beschäftigt.

Mit Beginn der Wintersaison kommen im deutschen Theater in Pesth Wagners Tannhäuser, und im Nationaltheater „der Nordstern" von Meyerbeer zur Aufführung.

Meyerbeer ist mit der Composition einer Musik zu den „Eumeniden" von Aeschilos in der Art, wie die Mendelssohns zur Antigone beschäftigt, deren Vollendung nahe bevorsteht.

Berlioz wird im Dezember Wien und Prag besuchen, um daselbst seine neuesten Compositionen aufführen zu lassen.

„Der Schmuggler von Olrone" ist der Titel einer neuen Oper von Dessauer, welche binnen kurzer Zeit vollendet sein wird.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 38. **Cöln, den 22. September 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Streifzüge durch die Pariser Ausstellung.

IV.

Wie anderwärts, so ist auch bei den Instrumenten der Familiengeist erloschen. Früher bildete jede Instrumenten-Gattung ihr Quartett und zuweilen gesellten sich sogar noch einige Abarten hinzu, die, wenn auch nicht als eigentliche Glieder der Familie betrachtet, doch an den gemeinsamen Tisch zugelassen wurden, wie man oft illegitime Kinder anerkennt, die durch ihr eigenes Verdienst sich sogar die Zuneigung ihrer Brüder gewinnen, welche ganz erstaunt sind, in der Natur der neuen Ankömmlinge so wenig Verschiedenheit von ihrer eigenen zu gewahren.

So hatte man früher Flöten in verschiedenen Tonarten, die zusammengestellt eine vollständige Harmonie unter sich bildeten, und wenn auch die Construktion einer Bassflöte nicht gelang, so ersetzte man diesen Mangel vermittelst der Orgelpfeifen. Ausser den Flöten mit einfachem Mundstück hatte man noch die sogenannten Schnabelflöten, hier eigentlich die unehlichen Kinder; heute ist nur noch die D-Flöte übrig geblieben und der natürliche Stamm ist ganz erloschen, denn das Flageolet, eine ganz andere Gattung, das wiederum eine kleine Familie bildet, darf mit der alten Schnabelflöte nicht verwechselt werden.

Die Familie der Oboen war eine der zahlreichsten und interessantesten. Da hatte man vorab die einfache Oboe, welche 66 Centimètres lang war, dann die Tenor-Oboe, welche 11 Centimètres mehr zählte, ferner die Bass-Oboe, die bis zu 166 Centimètres Länge stieg und ausserdem noch Oboen von verschiedenen Dimensionen und Tonlagen, von denen allen uns nur noch das englische Horn übriggeblieben ist. Man bediente sich endlich noch der sogenannten Poitou-Oboe, die in sich allein das ganze oben angedeutete System vereinigte, aber kürzer als seine Vorgänger, schärfere Töne lieferte. Schliesslich kannte man noch die Wald-Oboe — in Italien Piccolo genannt — welche auch noch heute, wenn auch nicht mehr im Orchester gebraucht wird; seine Tonlage war ungefähr die Oktave unserer jetzigen Oboe. Die Oboe d'Amour ging dafür eine Terze tiefer und als Zugabe zur Bass-Oboe hatte man noch ähnliche Instrumente von verschiedenen Tönen, die indessen heute auch nur noch bei der Orgel wiedergefunden werden können.

Die Bogeninstrumente sind glücklicher gewesen, obgleich auch von ihrer Familie manche nicht mehr existiren. Die Wichtigkeit dieser Gattung von Instrumenten für das Orchester und die Vortheile, die sie als Begleitung zum Gesang darboten, haben dazu beigetragen, sie nicht allzuweit zurückzudrängen. Man weiss, dass das erste Instrument dieser Familie die Viola war und dass die Vereinigung mehrerer Violen von grosser Verschiedenheit das bildete, was man ein Violenspiel nannte. Die Zahl der Saiten und ihr Zusammenklang wechselte nach Zeit und Land und erst seit einem Jahrhundert ist man dazu gekommen das Violenspiel auf drei Instrumente zu beschränken, deren Saiten Quinten-Accorde bilden und so das Quartett, wie man es heute fasst, ergaben. Die früheren Instrumente hiessen *Viola da Gamba* (Bein-Viole), *Viola da Spalla* (Schulter-Viole), *Viola da Braccio* (Arm-Viole) und *Violino* (kleine Viole). Dann hatte man noch die *Violone* (grosse Viole), der unser heutiger Contra-Bass entspricht. Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, darauf aufmerksam zu machen, wie man im Französischen gar oft die Abstammung der Wörter corrumpirt, denn statt das kleinste dieser Gattung von Instrumenten der Originalsprache nach Violine (wie es auch ganz richtig

im Deutschen heisst) zu nennen, gab man ihm den Namen Violon, gerade die Bezeichnung des grössten Instruments des damaligen Zeitalters.

Man hatte ferner noch die Bastard-Viole, eine der ältesten, dann die Viola pomposa, deren Erfindung Johann Sebastian Bach zugeschrieben wird, die Viola di Bordone, welche ausser den Darmsaiten, die man mit dem Bogen strich, noch sechszehn bis siebenundzwanzig Metallsaiten hatte, die man mit dem Finger spielte und endlich sogenannte Pochettes, deren sich aber nur die Tanzlehrer bedienten.

Die später erfundenen Violes d'Amour hielten sich etwas länger und sind auch heute noch nicht ganz aus dem Instrumentenreich verbannt. Jedermann hat ihre Anwendung und ihren Effekt im ersten Akte der Hugenotten gehört.

Wir sind nun mit unsrer etwas langen Vorrede, die übrigens nur ein ganz beschränktes Exposé darbietet, zu Ende; sieht man aber auch davon ab, dass sie Aufklärungen enthält, die selbst unter den Musikern wenig verbreitet sein dürften, so wird man später zugeben, dass deren Vorausschickung zum Verständniss des noch Folgenden nöthig war.

Wie kommt es, dass in dieser zahlreichen Familie, von der man so viele Glieder fallen gelassen hat, zur Bildung des Quartetts nur zwei Violinen, eine Altgeige und ein Bass übrig geblieben sind, die beiden ersten in gleicher Tonlage, die zweite eine Quinte und der Bass eine Octave tiefer als die jedesmaligen Vorgänger? Warum hat man das Gleichgewicht nicht durch ein Mittelding zwischen der Altgeige und dem Violoncell hergestellt? Man kann hierfür wohl keinen andern Grund finden, als die alte Manier den Einklang zu gewinnen und hierzu muss man nun noch annehmen, dass Anfangs statt zweier Violinen zwei Altgeigen gebraucht wurden, was eigentlich auch natürlicher war. Mehrere Instrumentenbauer scheinen von dieser Beobachtung betroffen worden zu sein und sie haben versucht den Zwischenraum, welcher Violoncell und Altgeige trennt, auszufüllen.

Herr Vuillaume (Nro. 9474) hat eine Altgeige von neuer Form ausgestellt, die eigentlich nur den gewöhnlichen Umfang hat, sich aber durch einen äusserst vollen Ton ausgezeichnet. Nur ist das Instrument etwas sehr breit — eine Seite deckt dio ganze Brust des Spielenden — und hat so eine fast grotesko. Durch diese Breite ist der Spielende fast genöthigt stets bei den tiefern Tönen zu verweilen und so müsste bei der Anwendung dieses Instrumentes zu einem Quartett — natürlich für zwei Altgeigen geschrieben — der Componist dieses Umstands halber die zweite Stimme mit einiger Vorsicht behandeln. Herr Vuillaume hat übrigens bei diesem Instrumente nicht die Schönheit der Form hervorzuheben gesucht, denn dass, wenn er will, ihm auch dies gelingt, hat dieser geschickte Instrumentenmacher durch die andern von ihm ausgestellten Instrumente bewiesen.

Eine ähnliche Idee hatte auch Herr Henry (No. 9460) welcher den Musikern eine Art Tenor-Viole bietet, deren Erfindung man geistreich nennen kann. Sie hat dieselben Akkorde wie die Violine, aber eine Octave tiefer. Man begreift nun gleich, dass auch hier zum nöthigen Zusammenklang der Töne ein grösseres Instrument als die gewöhnliche Altgeige nöthig war und also die oben angedeuteten Uebelstände wieder eingetreten wären. Dem hat nun der Fabrikant dadurch vorzubeugen gesucht, dass er statt zweier gleichen Hälften, die linke der Grösse einer gewöhnlichen Altgeige angepasst und so der linken Hand freies Spiel gelassen hat. Der Erfolg muss sich erst durch den Gebrauch constatiren, aber schon jetzt wirft sich abgesehen von dem unangenehmen Eindruck, den das Instrument für das Auge bietet, die Frage auf, ob diese ungleichmässige Eintheilung nicht höchst hinderlich für die Richtigkeit und Reinheit der Tonschwingungen wird.

Herr Nicolas Sohn von Mirecourt (Nro. 9467) hat ein Instrument ausgestellt, das man mehr eine musikalische Spielerei, gut für einen concertirenden Seiltänzer, nennen kann. Es ist dies eine Violine, die man von beiden Seiten spielen kann, ein Griffbrett, aber zwei Register, zwei Stege, zweimal vier Saiten u. s. w., nur haben die Saiten auf einer Seite die für Violine, und auf der andern die für die Altgeige übliche Länge. Man kann sich die nothwendige Dicke eines solchen Doppelinstruments wohl denken und der Spielende, der dies Monstrum unter das Kinn setzt, muss den Kopf so weit zurückbeugen, dass er unter zehn Fällen neun Mal das Gleichgewicht verlieren würde.

Von den Ausstellern, welche ohne eine neue Idee produciren zu wollen, sich damit begnügt haben, altherkömmliche Instrumente auszustellen und ihr Verdienst in dem hohen Werth derselben zu suchen, nenne ich Herrn Bernadel (Nro. 9453), ein Instrumentenmacher, der sich Magini, jenen geschickten Brescianer, der gegen die Schule von Cremona anfocht, zum Vorbilde genommen zu haben scheint. Von demselben Fabrikanten ist ein sehr schöner Contrabass ausgestellt, der nach dem

im Besitze des Herrn Gouffé befindlichen Original-Amati gearbeitet ist, doch hat der Steg die von Herrn Gouffé angegebene neue Form, die von unsern besten Instrumentenmachern jetzt fast ausschliesslich angewendet wird. Diese neuen Stege werden massenweise in Mirecourt fabrizirt.

Mirecourt ist auch fast die einzige Stadt in Frankreich, wo man sich noch mit der Fabrikation von Guitarren beschäftigt. Von dort sind nun mehrere solcher Instrumente eingeschickt, die sich indess durch nichts Weiteres, als eine mehr oder minder geschmackvolle Verzierung auszeichnen.

Bei den Fabrikanten von Bogeninstrumenten wäre es ein Unrecht des Herrn. Maucotel (Nr. 9465) zu vergessen, der sehr schöne Exemplare ausgestellt hat: nur gibt er seinen Instrumenten einen etwas zu rothen Anstrich

Dann sieht man auf der Ausstellung noch eine ganze Menge von nachgemachten Stradivarius, Guarnerius, Amati, Magini, u. s. w., die man gerne für Originale ausgeben möchte und künstlich alt zu machen versucht hat. Dies Getreibe verurtheilt sich von selbst und ein Kenner wird sich ohnehin nicht täuschen lassen, aber dass dem so ist, wirft kein gutes Licht auf den Gemeinsinn unserer Zeit, wohingegen die Gewinnsucht in ein grelles Licht gestellt wird.

Ich meinerseits muss, wenn ich solche künstlich altgemachte Instrumente sehe, immer an jenen gescheidten Fabrikanten denken, der um gleiche Täuschung hervorzubringen, an alle seinen *Violoncellen* die Stelle des *Kinns* verwischte! —

Besprechung neu erschienener Musikalien.

G. Nottebohm. Op. 14. La Serena. Impromptu pour Piano. Wien, bei Spina. Preis 10 Sgr.

Ein recht hübscher, heiterer Walzer; jedoch hätten wir einen solchen, obigem Titel nach, nicht erwartet, denn ist der Walzer auch etwas sirenenartig und einschmeichelnd gehalten, so würde man doch hinter dem zweiten Titel Impromptu, grade keinen Walzer, der sich sehr gut zum Tanzen eignen würde, gesucht haben — nur einen Beweis mehr, wie wenig ängstlich man in neuester Zeit in Wahl der Titel zu Werke geht.

E. D. Wagner. Op. 25. Fleurs du Printemps. 3 petites Pieces caracteristiques, Tarantelle, Campanella und Nocturne pour Piano. Leipzig, Fr. Kistner. Preis 15 Sgr.

Auch hier wussten wir nicht, in wie weit sich der Inhalt mit dem Titel vereinen liesse, denn Pieces caracteristiques ein zwar schon sehr oft gemissbrauchtes Wort, findet auch hier in selben Sinne seine Anwendung, in welchem Takt sich irgend Charakter ausspräche, oder wir müssten denn dem gewöhnlichen auch seine Charakteristik zugeben. Uebrigens sind die drei Stückchen leicht und fliessend geschrieben, zudem klingen sie auch, und dürften deshalb schon einen Platz unter ihren zahlreichen Schwestern finden.

C. F. Brunner. Op. 299. 24 leichte und melodische für Pianoforte. Leipzig, Ed. Stoll. Pr. 15 Sgr.

— Op. 304. 2 leichte Tonstücke. Rondo und Nocturno für das Pianoforte. Leipzig, Fr. Kistner. Preis 15 Sgr.

Brunner, der sich als Componist bei der Jugend schon hinlänglich bemerkbar gemacht, liefert derselben mit obigen beiden Werken wieder leichte und gefällige Stücke. Ersteres enthält kleine Rondos, kurze übertragene Lieder und einige niedliche Tänzchen; Motive neuerer Opern u. s. w.; das andere Bearbeitungen zweier Kücken'schen Lieder „Der kleine Rekrut“ und „Gute Nacht“, ersteres zu einem Rondo, letzteres zu einer Nocturno umgestaltet. Wir können dieselbe gerne betreffenden Schülern als musikalische Erheiterungen empfehlen.

Stephan Heller. Op. 85. Deux Tarantelles pour le Piano. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Preis Nro. 1, 15 Sgr. Nro. 2, 20 Sgr.

— Op. 86. Im Walde. Sechs Charackterstücke für das Pianoforte. Ebendaselbst. Drei Hefte à 20 Sgr.

Wir enthalten uns hier einer weiteren Ausbreitung über St. Hellers Intentionen als Componist, indem derselbe sich schon der Kunstwelt gegenüber in seinem Genre, durch seine bestimmt ausgeprägte Individualität seinen Platz gesichert, und liefern obige neue Werke nur einen Beweis mehr seines frischen und schöpferischen Geistes. — Die sechs Charakterstücke „Im Walde“ zeigen uns ein Waldleben im schönsten Wortsinne: Hälfte des vorigen Jahrhunderts, der in seiner Unwahrheit ganz verkannte Wille, Geist und Einfluss der italienischen Schule auf einer, und jener *Händl's* auf anderer Seite, der in unseren Wiener Componisten zuerst eine überwiegende Vorliebe für das *Reinmelodische*, dann aber wieder ein ängstliches Streben nach möglichst reicher Ausbeute aller nur denkbaren *contrapunktischen*

Hörner klingen nah' und ferne, Jagdscenen und Jägerleben ziehen an uns vorüber, sowie anderseits idillische Ruhe, heitres Sehnen und Waldmährchen, des Waldlebens schönste Momente uns vor die Seele führen. Auch die beiden Tarantellen fliessen interessant und leicht dahin, und ist mit beiden Werken den Freunden des Piano eine Bereicherung geliefert, wie sie gewiss nicht zu oft geboten.

Vincent Adler. Op. 5. Scene de Bal, Caprice pour Piano. Pr. 20 Sgr.
Op. 6. Fantasie sur des motifs de l'Opera „Hunyad Laszlo" de Fr. Erkel pour le Piano. Preis 15 Sgr.
Op. 7. La Capricieuse, Impromptu pour Piano. Preis 15 Sgr.
Op. 8. Danse hongroise pour Piano. Pr. 15 Sgr.
Op. 9. Serenade de Bosphore, Piece characteristique pour Piano. Pr. 15 Sgr.
Op. 10. Souvenir du Lac Léman, Poéme pour Piano. Pr. 20 Sgr.
Sämmtlich Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Sechs nacheinanderfolgende Werke auf einmal, — nun das heisst die Welt mit Sturm erobern wollen; ist aber die Qualität der Quantität entsprechend, so werden wir uns gewiss gerne als Verbündete anschliessen. Das erste der uns vorliegenden Hefte, op. 5, Scene de bal, beginnt in Fis-dur und Moderato als Einleitung zu einem auf der 3. Seite beginnenden Walzer-Tempo. Würde Manchem die Fis-dur Bezeichnung zu einem Walzer schon einen kleinen Schrecken einjagen, so steigerten sich derselbe jedenfalls noch, wenn er die Sprünge und Arpeggien, namentlich in der linken Hand, vor Augen hätte; es gehört sich in der That eine nicht wenig klavierkundige Hand dazu, diese Scene de bal zu exekutiren. Was Motive und Combinationen anbelangt, so finden wir in derselben manches effectvolle und auch nicht uninteressante, ohne jedoch auf irgend etwas musikalisch versprechendes zu stossen. Nach Durchsicht der andern Hefte finden wir, dass mit Beurtheilung des ersteren, auch diesen so ziemlich Genüge geleistet ist, denn in sämmtlichen Werken zeigt sich nichts so musikalisch hervorragendes, wenn auch manches schön klingendes, und zuweilen interessantes, so dass sich dieselben im Salon immerhin einen Platz sichern können. Der Componist scheint es auch besonders hierauf abgesehen zu haben. Als dankbar und auch am wenigsten schwer, sind op. 6. Fantasie, und op. 8, Danse hongroise, auch op. 10, Poëme in elegischem Charakter gehalten, wird bei sehr nuancirtem Vortrag wohl Effekt zu machen im Stande sein.

A. P. Roth. Op. 8. Drei charakteristische Stücke für das Pianoforte. Wien, Spina. Preis Nro. 1 und 3, 10 Sgr. Nro. 2, 7½ Sgr.

Componist hatte sich hier vorgesetzt, dreien verschiedenen Gefühls-Situationen, Töne zu leihen, also eine Tonmalerei im Auge gehabt, welche der Hörer bei einiger Phantasie und Vorstellungsgabe leicht herausfinden kann. Nro. 1 nun, Ich bin bei ihr! Cantabile amoroso, ergeht sich in süssen, zärtlichen Phrasen, in Nro. 2, „Ich muss sie verlassen" zeigt schon die Bezeichnung agitato appassionato, den Charakter des wild bewegten, fast zum Verzweifelten sich ergehenden Stückes und endlich Nro. 3, „Ich werde sie wiedersehn" Introduction und Allegro, wo unsere Verzweiflung in dem Gedanken schon einen mässigeren Grad erreicht, dass die Freude des liebenden Jünglings sich recht bald in Ruhe auflösen wird. Hiermit wäre wohl ungefähr der Charakter der Ideen bezeichnet. Was das künstlerische anbelangt, so wären die Motive gewöhnlich zu nennen, die Verbindungen derselben mit den Worten können als „Nothbrücken oder Schusterflecken" bezeichnet werden.

Die Kirchenmusik in Wien.*)

Wir setzen diesesmal an die Stelle unseres regelmässigen Monatberichtes über Kirchenmusik, ein offenes Wort über die allgemeinen Zustände unseres geistlichen Tonlebens.

Die Gliederung unseres Vorwurfes ist eine zweifache. Der erste Punkt umfasst die Art, wie hier in Wien Kirchenmusik *componirt* wird, der zweite aber die Weise ihrer *Darstellung* durch unsere *ausführenden Kräfte.*

Das erste Glied unserer Betrachtung führt auf wenig Erfreuliches. Der unserem katholischen Cultus in All' und Jedem eigene symbolische, also zuvörderst den ganzen äusseren Menschen fortdrängende Character hat seit mehr denn einem halben Jahrhunderte eine Art des musikalisch-kirchlichen Wesens auf unseren Chören sesshaft erklärt, die, so blühend, geistreich und eben darum verführerisch in ihren Anfängen sie aufgetreten, so gefahrvoll in ihren ferneren Entpuppungen, oder sagen wir besser Ausartungen, sich erwiesen hat.

In erster Linie war es, am weitesten zurückgegriffen schon etwa am Beginne und in der ersten und zweiten

*) Aus der Monatschrift für Musik.

Formen oder vielmehr *Formeln* rege machte. Man gerieth demzufolge in zwei Engpässe. Einmal drängte die Lust nach Klarheit und Eingänglichkeit unseren Wiener Kirchenstyl zu einer so einseitigen Homophonie, dass ganze Messen oder Einlagsstücken zu Tage kamen, aus deren Partituren ein geübter Tonblick mit leichter Mühe alle Mittelstimmen hätte streichen, und höchstens die als alleinige Sprecherin vorwiegende Einzeln-Singstimme und etwa den diese letztere stützenden Fundamentalbass hätte beibehalten können. Alles Andere gab sich als ein Zufälliges, Nichthergehöriges. Dies war der später in Italien herausgebildete sogenannte Kirchenstyl, jener einschmeichelnde, melodischsüssliche, der, auf seine Urquelle zurückgegangen, noch edler, geistiger, ja selbst religiöser Spuren voll war, der aber im nachgeahmten Abbilde schon getrübt durch hohlen Weltschein und auch durch die Ohnmacht, so Natürliches und musikalisch Gesundes zu schaffen, sich darstellte. Dies die Ausartung des *Durante- Pergolese-* und *Marcellostyls* auf Wiener Boden.

Auf anderer Seite lenkte das grosse Beispiel *Händl's* in seiner markigen Einfachheit, seiner gewaltigen Diatonik und seiner contrapunktischen Fülle und Tiefe unsere Wiener Tongrübler mit unwiderstehlicher Gewalt auf das Bereich des strengen Satzes, der aber von jenen Nachahmern, die drei wahrhaft grossen Tonmeister *Caldara, Tuma* und *Gassmann* etwa ausgenommen, lange nicht mehr im Sinne des Musters, sondern dahin angedeutet wurde, ihre Partituren nur ja mit recht reichem Formelwerke, also mit Fugen, Canons, Umkehrungen, Imitationen, kurz mit Kunststückchen aller Art zu durchspicken, ohne jedoch auf den Inhalt der zu Grunde gelegten *Worte* auch nur die mindeste Rücksicht zu nehmen. Und bei dem contrapunktischen Handwerke allein stehen geblieben, fragt es sich weiter: auf welche Art wurde denn, abgesehen von aller Characteristik, selbst mit diesem letzteren von Seite der Wiener Kirchenmusikschmiede des verwichenen Jahrhunderts gebahrt? *Händl's* trotz vielfachster Verzweigung dennoch so mittagsheller Stimmengang wurde in den zu Wien erstandenen Fugenmessen bis zu dem hartnäckigsten Verfolge breitgetretener Themen, Harmoniefolgen und Fortschreitungen niedergedrückt, die schon genug gegeben zu haben glaubten, wenn sie recht auf Tonika und Dominante beharrt; wenn sie ferner den Geigen- und Bassgeigenchorus, und dieser instrumentalen Tonfarbe entsprechend, den Sopran und Bass so figuren- oder vielmehr floskelreich wie möglich hingestellt, dagegen ihnen gar nichts daran gelegen war, ob alles was mitten inne liegt, ein selbstständiges Tonspruchrecht, oder eine halb oder ganz leer ausgehende Rolle behaupte. Dies war der Standpunkt weiland *Reutter's*, *Albrechtsberger's* und ihrer Genossen. Man denke sich also diese trostlose Formen- und Geistesarmuth. Und so ein Tonunding nannte man Kirchenmusik! Es wäre wohl Einer gewesen, der zu gleicher Zeit lebte und wirkte, freilich nicht zu Wien und nicht im Wiener Geiste, sondern auswärts ganz still und echt künstlerich, und nicht nur von Oesterreichs Hauptstadt, sondern beinahe von der ganzen übrigen Mitwelt kaum genannt, vielweniger gekannt; aber Einer, der durch Alles, was er schon damals geschaffen durch seinen Alles überragenden allgemeinen und speciell religiösen Tongeist, und durch sein lebendiges Beispiel gewiss viele Ohnmächtige von der Sucht todtgeborne Noten zu schreiben geheilt, und einem höheren Erkennen des Tonreiches in die Arme geworfen hätte. Dieser Einzige der Einzigen heisst Seb. *Bach*. Aber der ehrenfeste Leipziger Cantor, dessen Perrücke das erleuchtetste Forscherhaupt und dessen altväterisches Gewand das edelste und wärmste Tonherz der Welt bedeckte, hatte nicht das Glück, von den *damaligen* Monopolisten des Kirchenstyls in Wien *gekannt* zu sein.

So stand die Sache der Kirchenmusik in Wien vor dem Erscheinen *Haydn's* und *Mozart's*. Durch diese beiden Meister wurde in die allgemeine und auch in die geistliche Tonwelt ein neues, unläugbar blüthenüppigeres Leben verpflanzt. Geht man auf den Grundkeim der *Haydn-Mozart'*schen Art zurück, so erschliesst sich uns hierin eine Vermittlung der mittel-italischen Romantik mit der *Händl'*schen Plastik des Kirchenstyls. In *Haydn* und Mozart hat sich jeder Gedanke zu einem weit und breit entfalteten Melodienstrome verkörpert. Sogar der ernste Contrapunkt, die steife Fuge hat sich in ihren Werken auf das Innigste jener elyseischen Tochter vermählt, die man *Gesang* im engsten wie im weitesten Sinne nennt. Aber das gotteingeborene Wesen Melodie führt, nebst einer Fülle des Schönen, auch eine eben so grosse Menge des Verführerischen mit sich. Denn sie steht im nächsten Verbande mit der Sinnenwelt und dem äusseren Menschen. Ersterer entschöpft sie zuvörderst ihre mächtigen Anregungen, und theilt solche dem letzteren im unwiderstehlichsten Blüthenreize der Rede mit. Melodie ist eine Mitgift der ewigen Vorsehung an die Wahrhaft-Guten. Sie ist darum, ihrem tiefsten Wesen nach, *heiterer* Art, sorgloser Lebensgenuss ihr Abzeichen, fröhlicher Emporblick des Gottvertrauens ihr Schild. Auf Grund dieser Betrachtung ergibt sich denn *Haydn's* und *Mozart's* religiöse Anschauung als eine vorwiegend heitere, lebensgenusssüchtige in des Wortes *edelstem* Sinne. Aber der Le-

benszweck ist nicht nur ein um alles Folgende unbekümmertes „Genlessen des Tages.“ Es gilt auch ernstere Seiten aufzufassen, vor- und zurückzuschauen und zu erwägen, was man soll und kann. Und dazu gehört *Ernst*, allerdings ein muthiger und gottvertrauender, aber dennoch eine Stimmung, die, fern von beständigem Scherzen, Lächeln und Jubeln, auch in sich zu gehen und über dem milden, heiteren Sternenzelte auch einen höheren Richter zu gewahren und zwar liebend, aber seine Gerechtigkeit nicht minder fürchtend, anzubeten die Kraft hat. Diese Auffassungsseite war unseren beiden Meistern nicht aufgegangen. Ihre Kirchenmusik strömte in fast endlosem Jubel dahin, ohne Rücksicht auf die heiligen Worte, die oft ganz Entgegengesetztes ausdrücken. Von Duldung, Selbstverläugnung, von dem Vorbilde, das uns Christus auch im Leiden und Sterben gelassen, oder von einer Andachtsstimmung, die Solches auch nur von ferne bedächte, enthält *Haydn's* und *Mozart's* Kirchenmusik der Spuren gar keine oder nur sehr wenige. Da wo sich ernstere Anklänge finden, halten sie sich entweder nur auf einer leicht durchsichtigen Oberfläche, lassen sich also im letzten Grunde nur auf die Anwendung formeller Tonhilfen, als z. B. der sogenannten syncopirten Harmonien, Vorhalte u. s. w., zurückführen, und geben sich selbst da in einer Gestalt, der man, trotz unläugbarer reinmusikalischer Schönheit, das Conventionelle Zug für Zug abmerkt. Oder es wird der Ernst des Lebens mit einer gewissen aus dem Theaterstyle unberechtigt in das kirchliche Gebiet übergeschmuggelten romantischen Weise verwechselt, der äussere hohle Wortklang zur Hauptsache der musikalischen Darstellung emporgeschwungen, und diese scheinbare Innerlichkeit dem Hörer als religiöse Musik eingeredet. Im Uebrigen bleibt es beim Alten, d. h. es wird, freilich immer in anständigster und wohlgefälligster Art, die in Folge jener höheren Kraft, Genius genannt, immer der Erweckung tieferer Anregungen auf den Tonmenschen eingedenk bleibt und sie auch im herrlichsten Sinne erfüllt, darauf losgesungen, gejubelt mit dröhnendem Schalle der Bläser, mit lebhaftesten Gespräche der Geigen, mit freudig hochschwebenden Sangeszauber der, oft ganz vereinzelt, und wenn auch unter einem gewissen Scepter der Poliphonie vereint, doch vorwiegend autokratisch, also dem musikalischen Constitutionalismus ziemlich fremd gegenübergestellten Singstimmen, der Spender alles Guten und Schönen gefeiert. Selten will es zu einem rechten Vollklange kommen. Das Harmonische hält sich bei *Haydn's* und *Mozart's* Epicureismus der Kirchenmusik auch fast durchgängig im Diatonischen und streng Tonverwandtschaftlichen. Ausweichungen in entlegene Gebiete trifft man selten. Begegnet man ihnen dennoch, so tragen sie, aller Schönheit ungeachtet, mehr die Blüthe des phantastischen Effektes, als den Kern der logischen und ascetischen Nothwendigkeit in sich. Man hört, von der Reflexion abgewandt, diese Klänge mit wahrem Entzücken. Aber das im Glauben und im Verständnisse des Religiösen recht erstarkte Menschenherz muss sich am Ende doch gestehen, dass diese Art Kirchenmusik sehr weit abliegt von der *Wahrheit*. *Haydn's und Mozart's* Contrapunkt endlich ist, wie schon oben angedeutet, jener spiegelhelle, der aller Verhüllung, allem Arabeskenartigen mit strengster Folgerichtigkeit aus dem Wege geht. Daher dürfte man, ausser den leichtfasslichsten Umkehrungen und Engführungen, die ein geübter Tonsinn gewiss schon der Betrachtung des Hauptgedankens abhört und abliest, in *Haydn's* und *Mozart's* kirchlichen Partituren schwerlich auf sogenannte Hexenkünste des Contrapunktes stossen.

Mozart ist freilich darin um ein Bedeutendes weiter gegangen als *Haydn*. Siehe seine wunderwürdigen kleinen Messen in F und D, seine C-Messe mit der riesenhaften A-moll-Fuge im Benedictus, seine sogenannte Credo-Messe (Nr. 2), endlich seine Litaneien und Vespern u. A. m. Aus diesen Werken spricht uns wohl oft ein Lebenshauch eigener Weihe und Grösse an, der auf ein tiefes Erstarktsein seines zum Contrapunctisten eben so wie zum Melodiker vorbestimmten Geistes in Altitaliens kirchlichen Tonschätzen und in *Händl*, ja man möchte sogar vermuthen, im grossen Tonpropheten *Bach*, unverkennbar hinweiset. Man vergesse diesfalls auch nicht sein ohnegleiches Ave verum corpus, das, obwohl nicht eigentlich contrapunctisch, doch einen Geist der Beschaulichkeit, des Ernstes, der religiösen Innigkeit athmet, wie er nur im Sinne der urbildlichen Christenkirche anzutreffen gewesen. Man denke endlich an einzelnes in religiösem Bezuge Unübertreffliche aus seiner Seelenmesse, namentlich an deren ersten Satz, an das Recordare und Domine Jesu dieser einzigen Tonschöpfung. Aber das sind eben nur Seitenblicke in ein höheres Leben, die *Mozart* um die Grösse und Macht seines Könnens uns zu zeigen, vielleicht mehr durch Ehrgeiz als durch inneren Drang aufgestachelt, uns gegeben. Und im Allgemeinen gibt sich *Mozart's* Kirchenmusik sogar oberflächlicher als jene *Haydn's*, in contrapunctischem und declamatorischem Bezuge wenigstens gewiss. Daher kommt es denn auch dass *Mozart's* geistliche Werke, ungeachtet ihrer wunderlieblichen Musik, ungleich niedriger stehen, als selbst das Mindestbedeutende von Joseph und seines Bruders Michael *Haydn*, während dieser seinem Bruder seelen-

verwandt in jedem Zuge, obwohl nicht so reichbegabt, ihn, da wo er Höheres gewollt, an That gewordenem tiefen Wissen und selbst an ascetischem Ernst weit überboten hat. Beispielsweise sei hier nur seiner meistervollen doppelchörigen Krönungsmesse, seiner zwei herrlichen Fastenmessen in D- und A-moll, endlich seiner einzig schönen Motette: „In adoratione" gedacht. Es sind dies Werke, die allein genügen, Michael *Haydn* als einen der Ersten seiner Art in der kirchlichen Tonkunstgeschichte hinzustellen. Joseph *Haydn* dürfte in seinen B-Messen Nr. 1 und 8, in dem Credo seiner D-moll-Messe, in seiner Cäcilien- und Mariazellermesse, die unvergänglichsten contrapunctischen Denkmäler, dagegen in den meisten Theilen seiner kleinen B-dur-Messe, im Et incarnatus seiner G-dur- und in jenem der oberwähnten Mariazellermesse, endlich im Gratias und Et incarnatus seiner B-Messe Nr. 1, die wundervollsten Belege einer andächtigkeuschen Tonseele niedergelegt haben; während alles Uebrige wohl die schönste und wirkungsreichste Arbeit, doch keinen eigentlich gottbeschaulichen Kern uns erschliesst.

(Forts. folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Vorigen Samstag hörten wir in der musikalischen Gesellschaft einen jungen Geiger, Herrn Rundnagel, ein Schüler Spohr's im Vortrag des 1. Satzes aus dem 11. Concerte seines Meisters. Wenn auch ein hoher Grad von Technik und Reinheit des Spiels Anerkennung verdienen, so erwarteten wir doch ein viel freieres und schwungvolleres Spiel. —

— Herr Director Kahle hat die Zwischenakts-Musik abgeschafft und dafür eine neue Einrichtung getroffen, welche überall Nachahmung verdient; es soll nämlich jedesmal eine der zu gehenden Schau- oder Lustspiele angemessene Ouverture unter Mitwirkung des ganzen Orchesters zu Gehör gebracht werden. Bei der Eröffnung des Theaters, welche letzten Sonntag mit Shakespeare's Kaufmann von Venedig stattfand, wurde die Jubelouverture aufgeführt und von dem sehr zahlreichen Publikum mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Herr Capellmeister Laudin, welcher sich bereits im vorigen Jahre als umsichtiger Dirigent erwies, steht an der Spitze des Orchesters.

— Gestern Abend ist der Männergesang-Verein nach Paris gereist.

Paris. Im Theatre lyrique kam am 14. September eine neue einaktige komische Oper zur Aufführung, welche entschiedenen Beifall fand. Eine Nacht in Sevilla ist ihr Titel und der bisher unbekannte *Friedrich Barbier* der glückliche Componist. Die Musik ist klar, melodieus und leicht ansprechend; in der Instrumentirung könnte man einzelnes gesucht, wohl gar geschraubt nennen, aber das Ganze macht einen sehr befriedigenden Eindruck. Das Süjet ist pikant und macht den Verfassern Luther und Beaumont alle Ehre. Diese Nacht von Sevilla wird noch vielen Musikfreunden und Theater-Directionen vergnügte Abende bereiten. — Zur Feier der Einnahme Sebastopols wurde in der Notre-Dame Kirche von den Mitgliedern der komischen Oper unter Leitung Auber's ein Te Deum von Lesueur, zwei Märsche von Schneitzhoeffer, eine Hymne von Spontini und ein Domino salvum fac von Auber vorzüglich aufgeführt. — Am Abend fanden in den Hauptheatern Gratis-Vorstellungen statt; die grosse Oper gab die Hugenotten," die komische Oper „Haydée" und das Lyrische Theater „Jaguarita" — Herr Direktor Calzado wird die Italienische Oper am 2. October eröffnen und ausser folgenden neuen Opern „Leonora" von Mercadante, „Fiorina" von Pedrotti und „Assedio di Firence", welche Capellmeister Bottesini eigends für dieses Unternehmen componirt, auch noch zwei andere neue Opern in Scenen setzen und zwar von Meister Rossini, die jedoch nur insofern neu sind, als man dieselben hier noch nicht gehört hat. — Die Einnahme der Theater, Conzerte, Bälle und Sehenswürdigkeiten betrug im August 1,462,504 frs. 4 c. und demnach 282,255 frs. 16 c mehr als im July. — In dem ersten Conzerte, welches Fel. David im Conservatoire gab, fand dessen Symphonie-Ode „Die Wüste" beifällige Aufnahme. Diese Composition war seit so langer Zeit hier nicht mehr gehört, dass sie fast wie neu vorkam.

München. Die Vorbereitungen zu dem am 4. und 5. Oct. stattfindenden Musikfest gehen rüstig vorwärts. General-Musikdirektor Lachner hat sich behufs persönlicher Einladungen auswärtiger Notabilitäten auf eine Rundreise begeben. Man beabsichtigt zwei Concerte zu geben, in dem ersten die Schöpfung von Haydn mit grossartiger Besetzung aufzuführen. Das zweite soll Beethovens C moll-Symphonie, einen Theil von Glucks Orpheus, einen Psalm von Mendelssohn, Introduction aus Jessonda, Suite von Bach und anderes bieten, wodurch die grössten Tonsetzer vertreten werden. Die Aufführungen sollen in den Mittagsstunden stattfinden.

Rundschau.

Mad. Alboni reist nach Neapel, um dort ein Gastspiel zu eröffnen; den nächsten Winter wird dieselbe in Wien auftreten.

Der Claviervirtuose Wieniawski wird in Berlin concertiren und den Winter in Holland zubringen.

Herr von Wasielewski in Dresden ist dem Vernehmen nach mit einer Biographie Robert Schumann's beschäftigt.

Thalberg macht in Rio Janeiro sehr gute Geschäfte; seine beiden ersten Concerte brachten ihm nicht weniger als 50,000 fs. ein und für die beiden folgenden waren schon im Voraus alle Plätze genommen.

In Wien macht jetzt ein Orchester, welches aus 48 Knaben von 8–14 Jahren besteht, grosses Aufsehen. Diese kleinen Virtuosen sind fast alle aus dem Dorfe Hatzfeld in Kroatien.

Johannes Brahms wird im nächsten Winter eine Kunstreise durch Deutschland machen und als Pianist Concerte geben; im November wird er in Leipzig den Anfang machen.

Der Pianist Rubinstein hat Wiesbaden verlassen und Dresden zu seinem vorläufigen Aufenthalt gewählt; er ist mit der Composition einer grossen Oper beschäftigt.

Die Pianistin Mad. Camilla Pleyel ist vor einigen Tagen in Paris angekommen, um dort zu concertiren.

Der berühmte de Beriot befindet sich seit einigen Tagen zum Gebrauch der Bäder in Ems.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 39. Cöln, den 29. September 1855. **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Die Kirchenmusik in Wien.

(Schluss.)

Jede Nachbildung grosser Muster, sie ginge denn von durchaus Geistesebenbürtigen aus, verhängt der wahren Kunst allemal Uebles, und die heillosen Folgen solcher Nachtreterschaft sind unberechenbar; denn sie greifen tief ein in den heiligen Kern der guten Sache und zerstören die Empfänglichkeit für denselben in Tausenden, die zu Besserem berufen, einer solchen Irreleitung erliegen und im Strome des gemeinen Lebens verkommen. So hat denn auch Haydn's und Mozart's Wirken auf kirchlichem Tonfelde eine lange Reihe unselbstständiger Nachhänger auf seinem Gewissen, die schon ursprünglich wenig begabt, durch die ängstlich abgeguckte äussere Manier ihrer beiden Vorbilder unsere katholische Kirchenmusik jenem Punkte der Verflachung zugeführt hat, auf dem sie bis auf die neueste Zeit steht. Der Hauptstamm dieser eben so Talentlosen wie Verblendeten ist leider nur in Wien zu suchen. Der vorwiegend melodische Charakter Haydn-Mozart'scher Kirchenmusik hat bei den allzuwilligen und bequemen Wiener Schülern in ein so arges Monopolistenthum mit dem Reingesanglichen umgeschlagen, dass hier weit und breit gesponnene Kirchenstücke erstanden sind, deren Schema sich auf das unumschränkteste Walten einer einzigen Stimme zurückführen lässt, die höchstens dann und wann zu einem Tausch- oder Abtretungsacte ihres Alleinherrscherrechts an eine andere bequemt, welche letztere sodann jenes eigenmächtige Treiben, ohne die mindeste Rücksicht auf die zu Grunde gelegten Worte, meistens in pomphaftester und schalster Redseligkeit fortsetzt. Alles übrige Stimmen- und orchestrale Wesen läuft ganz unselbstständig begleitend und ausfüllend blos nebenher, verschwimmt in nebensächlicher, zufälliger Stellung und selten kommt es zu einem ausgeprägten Allklange. Und wie hohl und geistlos klingt obendrein noch dieser ewige Singsang. Der Denkende muss sich schon über eine solche Musik überhaupt hochempört fühlen, in noch höherem Grade aber, wenn er diesen tönenden mit dem erhabenen wörtlichen Inhalte vergleicht. Denn selten blitzt aus dieser nachgebildeten Melodienkette ein auch nur leidlicher Erfindungsgeist hervor, sondern das Meiste ist ungeschickt verwendeter Gemeinplatz, Abschaum Haydn-Mozart'schen Markes, unschön im Gedanken und in der Betonung, lückenhaft in der Durchführung, endlos in der Eintönigkeit und Einfärbigkeit, weihelos, unkirchlich, ohne Glaube, ohne Kraft, ohne Liebe und ohne Geist, ohne Form und nur leeres, dumpfes Klanggeweben. Nicht die harmlose Freude an der Schöpfung, am Schöpfer und am Dasein, wie solche aus der Haydn-Mozart'schen Kirchenmusik uns entgegenleuchtet und nur allzu verführerisch uns oft anlacht, sondern das leichtfertigste Hineinleben in den Tag, das zerstreuteste Nachlallen hergebrachter Gebetformeln, die aber jeder Verwandtschaft mit der wahren Andacht vollständig entäussert dastehen, starrt uns aus den übereinandergethürmten Notenköpfen jener sogenannten Kirchenpartituren an, mit denen uns das Heer begabungsloser Jünger der Haydn-Mozart'schen Schule überschüttet hat, und verfolgt man die Annalen der Wiener Kirchenmusik bis in ihre neuesten Erscheinungen, zu überfluten nicht aufhört. Die in der geistigen Tonanschauung unserer beiden Meister so nothwendig begründete Onomatopoetik des religiös musikalischen Ausdruckes hat ferner in der leider zu einer Schule, zu einem Systeme erstarrten Tonsatzweise ihres Wiener Anhanges in ein so ängstliches Ausmalen der einzelnen Textesworte umgeschlagen, dass es hier stereotyp geworden, jene Stellen der Messe, die eine äusserliche Steigerung andeuten (z. B. gloria, ascendit, resurrexit u. s. w.) durch die volle scalenartig emporstrebende Tonmasse wieder zu geben und solche Worte, die ein Sinken, ein Fallen, ein Ruhen, ein Vertiefen u. dgl. ausdrücken (wie z. B. descendit, sepultus est, et

in terra pax u. s. w.), auch die Tonreihen unserer lieben Wiener Nachtreter mit unwiderstehlich gebieterischem Machtworte in das tiefere Klanggebiet drängen. Nur dem Schalle, nicht der Bedeutung, nur dem Schimmer, nicht der Gefühlsstimmung des Textes wird hier nachgegangen. Einer der sinnlosesten Gebräuche der Haydn-Mozartisten ist der, über den Artikel des Credo, der da lautet: „cujus regni non erit finis" entweder einen wirklich unendlichen Canon, oder ein unverhältnissmässig breit gesponnenes Gewebe von Sequenzen zu bauen. Dies ist wohl der augenfälligste Un- und Widersinn. Der Contrapunkt unserer Nachzügler schränkt sich meist auf die sinnloseste Anwendung jener durch Reutter zum Aeussersten gedrängten Stimmenführungsart ein, welche von der antiquirten Tonlehre mit dem Namen „zierlicher Contrapunkt" (contrapunctus floridus) bezeichnet worden ist. Diese angebliche Zierde besteht in einem perpetuum mobile der Geigen und der zu ihnen in das Gegenbewegungsverhältniss gestellten Bässe. Dass solchem Verfahren gemäss Satz und Gegensatz wirr in einander verschwimmen, dass es auf solche Art zu keiner rechten Abgliederung und Abrundung der Theile, noch vielweniger zu einer organischen Reife eines ganzen Kunstwerkes kommen kann, versteht sich von selbst. Von einer vergeistigten Kunst höherer Stimmenverwebung, canonischer oder umkehrbarer Themenarbeit, von einer über den Kreis flüchtigen Gelingens hinausragenden Art der Engführung, kurz von All' und Jedem, was über das Gebiet des hergebrachten Formelwesens erhaben ist, wird selbst der wohlwollendste Musiker in den dickleibigen Partituren des Haydn- und Mozart-Nachtrabs nichts finden.

Durchgreifende Ausnahmen von diesem leider zur Regel erstarrten Verfalle unserer Wiener Kirchenmusik gibt es aus früherer und neuester Zeit wohl nur sehr wenige anzuführen. Die vergangene Periode zeigt uns vor Allem *Hummel* zwar als einen ausgepichten Haydn-Mozartianer, aber doch als einen Meister, der, was ihm an eingeborner Erfindungskraft und an eigenartigem Verständnisse des religiösen Inhaltes abgegangen, durch grossentheils edle Declamation, gewählte Harmonik und durch eine bis in das feinste Glied verzweigte Vollherrschaft über die contrapunktische Arbeit zu ersetzen vermocht hat. — Auch der alte *Lickl*, obwohl ganz im Haydn-Mozartismus eingelebt, hat auf kirchlichem Gebiete manchen Glückswurf gethan und ist als wahrer Meister des technischen Inhaltes seiner zum Lebensberufe erwählten Kunst sehr hoch zu schätzen. — *Eibler* hat in jener Epoche, wo er, um uns so auszudrücken, mehr Händlisch arbeitete, den kirchlichen Tonschatz mit sehr viel Schönem, ja selbst Unvergänglichem bereichert. Später hat leider auch er sich zu einem Schablonencomponisten in oberwähntem Sinne verflacht. — *Weigl* hat sich als Kirchencomponist immer unversehrt über den Gewässern erhalten. Alles, was er auf diesem Felde geboten, ist voll melodischen Reizes, harmonischer Mannigfaltigkeit, contrapunktischen Blüthenreichthums. Namentlich waltet in *Weigl's* Messen eine so durchgängige Gleichberechtigung des Stimmenlebens, dass jede zweite Violine und Bratsche in seinen Partituren eben so gewichtvoll und spruchkräftig hingestellt erscheint, als die herkömmlich so benannten Prinzipalstimmen. Gesang, in des Wortes edelster Bedeutung, ist die befruchtende Seele aller Weigelschen Kirchenwerke. Schade dass der würdige Meister uns deren so wenige hinterlassen! — Ihm zunächst dürfte *Worzissek* mit seiner zwar an *Hummel* erinnernden, aber höchst geistreichen und an vielen Stellen sehr tief, ja sogar in Altwälschlands und *Bach's* heilige Tonschätze eingreifenden B-dur-Messe und mit seinen beiden grade in religiös-ascetischem Bezug wundervoll gelungenen Einlagsstücken zu besagtem grossem Kirchenwerke nennenswerth erscheinen. — *Gänsbacher* hatte uns als Doppelschüler *Albrechtsberger's* und *Vogler's*, eben so musikalisch Durchbildetes, als unter der Einwirkung des letzgenannten viel wahrhaft Geistreiches, Schwungvolles nur eben leider zu Vielerlei geboten. — Der alte *Seifried* hat zwar manches Gute, namentlich harmonisch reich und würdig Ausgestattete für die Kirche geschrieben, darunter seine wirklich schöne B-dur-Messe. Aber nebenbei hat er auch vielen Schwulst und Schlendrian zu Tage gefördert. — Von *Umlauff* dem Jüngern verwahrt die Hofcapelle zwei Motetten der bedeutungsvollsten Schönheit, sonst aber leider nichts mehr. Dieser Echtberufene ist, auf sein letztes Wirken und irdisches Ende zurückgesehen, als ein durchaus Verkommener sehr zu beklagen, und in noch höherem Grade die heilige Kunst, welcher er trotz seiner reichen Ursprünglichkeit und ungeachtet seines gereiften Wissens doch so wenig geboten. — *Franz Schubert* gibt sich als Kirchencomponist eben so tieffühlend, gedankenvoll, ja genial, wie überall. Doch fehlt ihm jede schulmässige Durchbildung. Nie ist ihm eine contrapunktische oder überhaupt eine strenggegliederte Tongestalt gelungen, und dieser Umstand ist es der ihn als geistlichen Tonsetzer ungleich niederer als sein angeborenes Können und gluteifriges Wollen in der Kunst uns glauben machen könnte.

In neuester Zeit ist unter den am Wiener Platze lebenden Kirchencomponisten vor Allem der an *Bach*, *Vogler*, *Cherubini* und *Mendelssohn* zu einem geister-

füllten Melodiker, Harmoniker und Contrapunktisten erstarkte *F. Grutsch* zu rühmen. Der Mann verfolgt in seinen Messen einen ganz eigenthümlichen Gang; und wenn wir oben seine Vorbilder näher bezeichneten, so sei ferne von uns, diesen trefflichen Künster einen selbstständigen Nachahmer jener Meister zu nennen. In der stets gewählten Art seiner Harmonieführung und Orchestration dürfte ein scharfer Späherblick auch viel mit Spohr Verwandtes bemerken, ohne jedoch die Werke unseres Grutsch selbst nur entfernt einer Manierirtheit beschuldigen zu können. Im Gegentheil ist uns nicht leicht ein kernigeres, mannhafteres Tonleben entgegengetreten, als eben in der Kirchenmusik unseres trefflichen nur allzubescheidenen Grutsch. — *Ludwig Rotter*, der dem Vorgenannten an wahrem Berufe zum geistlichen Tondichter am nächsten steht, schreibt zwar im Ganzen sehr haydn-mozartisch. Doch ist die Farbe seiner Wort- und Ausdrucksbetonung viel kirchlicher; die Art, seine Themen zu führen und zu harmonisiren, auch am Studium Händl's (was das contrapunktische betrifft) und Spohr's (was den accordlichen und modulatorischen Theil angeht) geklärt und seine Stimmenbewegung erweist sich geistig belebt und selbstständig. — Des jüngeren *Lickl*, und speciell seiner meisterhaft gearbeiteten Harmonisirung der Jeremiä'schen Klagelieder, gedachten wir in unserem letzten Monatberichte mit kurzen aber herzlich gemeinten Worten, auf die wir nunmehr Bezug nehmen, um diesen tüchtigen Künstler, wenngleich nur auf Grund einer einzigen That, unsern auserwählten Kirchencomponisten anzureihen. — *Johannes Hager* ist seiner vor längerer Zeit aufgeführten feierlichen Messe, so wie in seinem von uns kürzlich besprochenen Oratorium »Johannes der Täufer« den schönsten und segensreichsten Weg als Kirchencomponist gegangen, der sich nur gehen lässt, nämlich den Bach's und Mendelssohn's. Möchte er nicht rasten, und seinen entschieden ausgesprochenen Beruf zum geistlichen Tonsetzer rüstig fortbilden! — *J. Herbeck*, auch einer der allzubescheidenen und darum leider wenig gekannten Wiener Tonjünger, hat uns bisher mit vier Messen, darunter eine in diesen Blättern besprochene Vocalmesse, beschenkt, die uns alle einen wahrhaft befähigten religiösen Tondichter und überdies einen durchbildeten Musiker voll guter und schöner Intentionen gezeigt haben, der vorzüglich an der reichen Tonquelle Mendelssohn's viel Fruchtbringendes entschöpft hat, von dem also noch Treffliches zu erwarten steht. — In seiner zweiten Messe hat auch *J. Hoven* einen bemerkenswerthen Fortschritt zum wahren Verständnisse der Musica sacra gemacht. Möchte er dieses nur durch ein tüchtiges musikalisches Fachstudium und durch die unausgesetzte Pflege jener Meister, Bach's und Mendelssohn's, denen er sich in neuerer Zeit mit besonderer Vorliebe angeschlossen zu haben scheint, recht sichten und klären! — Endlich wäre unter den zu Wien lebenden Tonsetzern noch der geist- und gemüthreiche Norddeutsche *G. M. Nottebohm* anzuführen, der in Allem was er geschrieben, durch die meisterhaft festgeprägte Form seiner Tonsprache, durch die Sinnigkeit seiner, an Bach und Mendelssohn geläuterten Harmonik, durch den würdigen Pathos seiner Declamation schon vom Hause aus zum Kirchencomponisten den entschiedensten Beruf und die weitgediehendste Durchbildung zeigt. In dieser Behauptung bestärkt uns noch mehr eine uns leider nur aus der Durchsicht der Handschrift bekannt gewordene Messe seiner durchaus verständigen Arbeit und seiner wirklich schönen und edlen Tonseele. — Vielleicht mag ausser den genannten noch manches stillwirkende Talent unter die auserwählten Kirchencomponisten zu rechnen sein; uns jedoch ist keines derselben, weder namentlich, noch aus seinen Thaten, bekannt geworden. Der würdige Tongelehrte *Sechter* hat wohl Vieles der Kirche geweiht. Doch ist seine Musik, so edel im allgemeinsten Sinne, dennoch nur einseitiger, weil lediglich combinatorischer Art; daher seines Namens an diesem Orte mehr aus tiefster Achtung seiner Wirksamkeit als Tondenker im Allgemeinen, denn als eigentlich erfindender und gestaltender Componist Erwähnung geschieht.

Ausser dem Bereiche unserer Hauptstadt wäre von den bestgesinnten und in jeder reinmusikalischen Art zu Meistern hohen Ranges emporgereiften Componisten des Kaiserstaates noch der als Denker und Tondichter durchweg selbstständige, geistreiche, leider schon verblichene *Tomaschek* zu nennen, dessen wundervolle Seelenmessen in H- und C-moll, dessen Es- und C-dur Messe endlich noch lange nicht verdienst gemäss anerkannt sind. — Ferner wäre es der, seiner zarten religiösen Tonmuse wegen unendlich einnehmende, gleichfalls schon dahingeschiedene *Wittassek*, den wir als einen auf kirchlichem Felde wirkenden *Anacreon* oder *Horaz*, also streng genommen wohl auch als einen *Haydn-Mozartisten*, aber dennoch als einen selbstständig Begabten und insbesondere was Feinheit des Geschmackes anbelangt, als eine der achtungswürdigsten Erscheinungen des kirchlichen Tonreiches zu bezeichnen uns gedrängt fühlen. Endlich zählt Böhmens Hauptstadt noch eine wahrhafte Künstlerperle unter die Ihren, den Organisten *C. F. Pitsch*, einen Tongelehrten erster Art, der an *Seb. Bach's* und *Vogler's* Lehre geklärt, ebenso gewandt und geistesüppig als Improvisator auf seinem

Rieseninstrumente sich bewegt, als er in neuester Zeit auch mit zwei wahrhaften Kernwerken der Kirchenstyls einem Te Deum und einer Messe hervorgetreten ist, in welchen sich eine ebenso reine Absicht, wie eine seltene Reife und Allseitigkeit der technischen Meisterschaft spiegelt. — Ueberhaupt zeigte sich das Böhmerland, besonders im verflossenen Jahrhunderte, an wahrhaft gediegenen Kirchencomponisten reicher, als irgend ein anderer Boden. Möchten daher die Werke eines *Brixi*, *Sojka*, eines *Czernohorsky*, *Kozeluch*, *Seeger*, *Zach*, *Zelenka* und des genialen religiösen Dichtersängers *Tuma*, ja nicht bei Seite geschoben werden!

Die Schlussfrage unseres heutigen Artikels *nach der Art, wie in unseren Wiener-Kirchen* die aufgelegten geistlichen Tonsätze *gewählt* und *ausgeführt* werden, erfährt insoferne eine *unbefriedigende* Lösung als man im Allgemeinen mit der Wahl des darzustellenden kirchlichen Tonstoffes sehr engherzig und einseitig vorgeht. *Haydn* und *Mozart*, so wie deren Anhang füllt den grösten Theil der alljährlich wiederkehrenden Programme unserer religiös-musikalischen Darstellungen. *Seb. Bach* und die altdeutsche Schule der Kirchenmusik wird von unsern Chorregenten als gar nicht daseiend betrachtet. Aus dem Gebiete der ältern italienischen Schule taucht hie und da ein Goldkörnchen auf; doch wird es gleich wieder durch einen Schwall von *Haydn-Mozartianen* todt gedrückt. Ebenso selten erklingt *Beethoven* und zwar dann höchstens seine C-dur-Messe, diese jedoch in mehreren Kirchen sehr verkürzt, daher verstümmelt. Ueberhaupt ist das Ummodeln, Zustutzen und Neugestaltenwollen längst mustergültiger Tonwerke, durch beigefügten Instrumentalpomp, willkührliche Kürzungen und unorganisches aus eigenem oder fremdem Gedankenstoffe zusammengelesenes Flickwerk eine der widerlichsten Gewohnheiten der Wiener Kirchencomponisten und *Capellmeister* aus früherer und neuerer Zeit. *Seifried* hat darin den grossartigsten Unfug getrieben. Leider ist aber auch weder *Eibler* noch *Weigl* von dieser schweren Sünde freizusprechen; und jene unlogischen Kürzungen oder Zuthaten *Haydn*'scher, *Mozart*'scher, *Beethoven*'scher, *Cherubini*'scher und anderer Kirchenmusik gegenüber sind bedauerlicher Weise grossentheils auf diese beiden würdigen Künstlerschultern zu wälzen. *Und die Neuesten* äffen das Treiben der Alten, nur ohne Vergleich *ungeschickter* und *geistloser*, nach. — *Cherubini* macht sich da und dort, meist aber auch zugestutzt vernehmbar. *Vogler* scheint der Mehrzahl unserer Wiener Chorleiter eine ganz unbekannte Grösse. Moritz *Hauptmann's* wundervolle G-moll-Messe ist seit dem Ostersonntage des Jahres 1843 ein einziges Mal wieder gegeben worden. Von den übrigen so herrlichen Kirchenstücken dieses Meisters *kennt man hier gar nichts*, führt also begreiflicher Weise auch nichts auf. — *Mendelssohn* wird, weil er kein ausdrücklich als Messe, Graduale oder Offertorium überschriebenes Werk hinterlassen, wahrscheinlich leider auch aus anderen, noch viel engherzigeren Gründen, vollständig umgangen, er, der grösste und erleuchtetste Kirchencomponist der Neuzeit. — Ebensowenig wir *Bernhard Klein* und die Berliner Tonschule überhaupt, sowie *Reissiger* nur selten, *Schneider*, *Spohr* u. s. w. gar nicht beachtet. In dieser Rücksicht sieht es hier recht dürftig aus.

Was die Art betrifft die kirchlichen Tonwerke zur Aufführung zu bringen, so walten hier der Uebelstände mehrere ob. Zu diesen rechnen wir vorerst das fast allgemein eingenistete Vorurtheil, es gebe nur eine einzige für den Vortrag von Kirchensachen zulässige Art, und zwar jenes trockene, aller Ausdrucksfeinheitbare Abspielen der Noten im Takte, und in einem Zeitmasse, das entweder über Gebühr schleppend, oder anstandswidrig rasch genommen wird, — sodann die eigentliche Art der Gesammtaufführung und das Dirigiren der an der Spitze stehenden Chorleiter und Capellmeister. — Wenn von der Aufführung die Rede ist, so muss nothwendig von dem Werthe oder Unwerthe des aufgeführten Gegenstandes abgesehen werden, wenn uns daher der Eifer einiger Chorleiter in besserer Erkenntniss ihrer künstlerischen Pflichten, als manche durch Stellung und Einfluss begünstigte *Talentlosigkeit*, von Zeit zu Zeit eine schöne Tongabe ältern und neueren Styls darbringt — so ist dies noch lange kein Ersatz für die in Hinsicht auf Präcision des Zusammenwirkens und Richtigkeit des Zeitmasses, — von feinerer Abschattirungen und tiefer eindringender Auffassung gar nicht zu reden — sich kundgebende Mangelhaftigkeit. Ohne jene hiesigen Kirchenchöre zu erwähnen, welche allgemein zum Mittelgute oder zum Schlechten gezählt werden, glauben wir es, bei aller Berücksichtigung bestehender Hindernisse, aussprechen zu müssen, dass uns auch in den meisten, einen hervorragenden Platz im Wiener Kirchenmusikleben behauptenden Stadt-und Vorstadtkirchen, *nur höchst selten. wahrhaft befriedigende Aufführungen* religiöser, oder vielmehr als religiös angenommener Werke entgegen treten. Lässigkeit der Mitwirkenden, Unfähigkeit der Dirigenten, eingerostete Gewohnheiten, hindernde Einflüsse verschiedener Art, vereinigen sich, ein so bedauerliches Resultat hervorzubringen. Kirchenchöre, deren Stellung eine günstigere wäre, sind dem geistlosen, anmassenden Schlendrian verfallen, wie es sich ja im Kunstleben immer wieder als wahr erweist, dass

trefflich besetzte Orchester unter schlechter Leitung nur Schlechtes oder höchstens Mittelgutes leisten, während gute Dirigenten, mit ihnen unterstehenden Kräften geringeren Werthes, Tüchtiges zu Stande bringen können. In letzterer Beziehung verdienen die HH. *Rupprecht*, (Carlskirche), *Greipl* und *Egger* (St. Peter, Franciscaner und Augustiner), *Ziegler*, (Schottenstift), *Eder* (Minoritenkirche), F. *Schubert* (St. Anna) unser aufrichtiges Lob, für ihre energischen Bemühungen, und das Bedauern, dass es den meisten unter ihnen nicht möglich ist, vollständig abgegliederte Proben ihrer Aufführungen vorangehen zu lassen, daher sie auf das gefällige Kommen und ungefällige Ausbleiben von Dilettanten verwiesen sind: daher dann auch das grösstentheils improvisirte oft sehr Rohe und Unfertige solcher mühselig zusammengelesenen Aufführungen. Was ihnen als Entschuldigung dient, dient uns zur Rechtfertigung unseres Tadels.

Streifzüge durch die Pariser Ausstellung.

V.

Man wird es mir wohl nachsehen, wenn ich meinen heutigen „Bericht mit einer Wiederholung beginne, die aber so begründet ist, dass man selbst mit ihr nicht das billige Mass überschreitet. [Schon früher habe ich nämlich bemerkt, dass die Instrumente, welche wir besitzen und am meisten benutzen, hinsichtlich des Klangs in der Wirklichkeit wenig Abweichung darbieten und zugleich drückte ich den Wunsch aus, die Repräsentanten der gesammten Instrumenten-Fabrikation möchten ihre Gedanken mehr auf diesen Punkt richten und in den drei Natur-Reichen Töne aufsuchen, deren Charakter sich von den Tönen der Instrumente, welche wir kennen, unterscheide. Ich denke nämlich dass bei der Höhe, auf welche einerseits die Wissenschaft, anderseits die Industrie angelangt ist, es viel in dieser Hinsicht zu entdecken gäbe. Unglücklicherweise aber befasst sich die Metallurgie nicht mit Musik; der Lärm der Schmiedehämmer stumpft die Ohren ab und die, welche dies Geräusch fortwährend hören, sind wenig geeignet, musikalische Feinheiten zu würdigen. Wir hören nirgendwo in der Mythologie dass Vulcan je die Leier Apollo's gerührt hätte. Zwar sind die einschlägigen Versuche für Jeden, der, so zu sagen, nicht zum Handwerk gehört und die Mittel, welche grosse Eisenhämmer und und ähnliche Etablissements darbieten, nicht zu seiner Verfügung hat, sehr schwierig und am allerschwierigsten da, wo der tongebende Theil eines Instruments einem andern Stoff als Metall entspringt, doch bleibt es immerhin misslich, dass die einzigen Erfahrungen über einen so wichtigen Punkt dem Zufall überlassen bleiben und ich komme nochmals darauf zurück, damit bei Gelegenheit Jemand dem Zufalle zu Hülfe kommt und das Ergebniss ans Licht bringt.

Doch liegt in der industriellen Abgränzung nicht die einzige Ursache dieses Uebelstandes, auch die Wissenschaft, die entdeckt, oder das Entdeckte erklärt und so zu seiner Vervollkommnung beiträgt, hat ihren Theil daran. Gerade der Gelehrte, der an die Stille seines Studirzimmers gewöhnt, hat ein für die Würdigung musikalischer Feinheiten geneigtes Ohr, warum beschäftigt er sich dann mit sekundären, ja oft müssigen, Kunstfragen und richtet nicht seinen forschenden Geist auf solche, deren in's Auge springende Nützlichkeit eine sofortige Anerkennung und reiche Früchte verbürgt. Wir wollen hoffen, dass die musikalischen Studien, so schwach sie auch noch heute sind, bei ihrer immer grösser werdenden Allgemeinheit, auch einige Spuren im Geiste unserer Gelehrten zurücklassen und dass die Forschungen der Chemiker, Physiker und Mineralogen in der Folge für die Musik von grossem Vortheil sein werden. Ich für meinen Theil wünsche vor Allem, dass die zu machenden Versuche, uns neue Klänge liefern und unsere Componisten werden sich gewiss nicht darüber beklagen, denn grade sie wissen am besten, welchen Werth diese Entdeckung für ihre Partituren haben würde. Auch das Publikum weiss zwar die Verschiedenheit der Töne im Theater und im Concert zu schätzen, aber ausserhalb dieser beiden Orte scheint es zu vergessen, dass es noch andere Instrumente als das Piano giebt, als das Piano, auf welches sich Alles mit einer Art von Wuth wirft, das einen bei jedem Schritte verfolgt und von dem mir einer unserer bedeutendsten Pianisten jüngsthin noch sagte, dass er nur auf dem Lande Clavier spiele, weil in Paris seine Wohnung und deren nächste Umgebung so viel Pianos beherberge, dass er bei deren Geräusch sein eigenes nicht hören könne.

Diese Vorliebe für das Piano hätte nun bei Alledem nicht so viel Missliches, wenn sie nicht den Gebrauch anderer Instrumente mit jedem Tage mehr verdrängte. Ich beklagte mich in meinem letzten Artikel über die Zurücksetzung welche die Guitarre heut erleidet — was soll man aber zu der Vergessenheit" sagen, in welche die Harfe versunken ist, die auf der Ausstellung

nur als Andenken einer dahingeschwundenen Zeit und als Beweis zu stehen scheint, dass es noch Fabrikanten gibt, die es wagen, von Zeit zu Zeit eine oder zwei Harfen anzufertigen. Sonderbar! die Harfe war eben so beliebt wie heute das Piano zu einer Zeit, wo sie selbst sich noch im Zustande der äussersten Unvollkommenheit befand, heutzutage wo die Kunst sie auf eine kaum noch zu übersteigende Stufe gebracht hat, wird die Harfe vernachlässigt!

Und doch übertrifft dieses wundervolle Instrument das Piano durch den Reichthum seiner Sonorität wie durch die unnennbaren Nüancen, mit welcher es vom rauschendsten Ton bis zum leisesten Gemurmel übergeht und Effekte hervorbringt, so zauberisch schön, wie sie das Piano nie wiedergeben kann. Der Grund liegt tiefer; dass die Harfe nicht immer das war, was sie heute ist, dahingegen kann sie auf ein Alter, wie kein anderes Instrument Anspruch machen; man sieht Harfen von jeder Form und Grösse auf den ältesten ägyptischen Denkmälern und das Louvre bewahrt eine Harfe, die in einem Grabe der Pyramiden gefunden wurde und noch zwei und zwanzig unversehrte Saiten zählt. Bei den Griechen findet man die Harfe nicht, um so mehr bei den Römern, von welchen sie den nordischen Völkern überkam. In Schottland, Irland und Wales wurde sie das Lieblings-Instrument der Barden, wie in Frankreich der Minstrels und Troubadours. Und gerade jene Zeit der grössten Verbreitung der Harfe sah sie auch in ihrer grössten Unvollkommenheit, da ihre Saiten nur eine diatonische Stufenleiter, jeder Modulation unfähig, bildeten. Ein geschickter, deutscher Harfenist, Hochbrucker, war der erste, der durch Erfindung der Pedale das Instrument wesentlich verbesserte. Nach ihm traten in Frankreich Cousineau und Nadermann in seine Bahn, bis zuletzt Sebastian Erard durch Erfindung der Harfen à la Fourchettes und der mit doppelter Mechanik den Verbesserungen die Krone aufsetzte. Peter Erard, der jüngst verstorbene Chef dieses berühmten Hauses, vervollkommnete, was an den Verbesserungen seines Ahnherrn noch zu thun war. Seine in der Ausstellung (Nr. 9511) figurirenden Harfen übertreffen an Kunst, Geschmack und Eleganz Alles, was früher in dieser Branche geliefert wurde, doch wäre es ein Unrecht, nicht auch der Herren Chaillot (Nr. 9498) und Domeny (9506) zu gedenken, die ebenfalls sehr schöne Instrumente ausgestellt haben. Doch, wie gesagt, die Harfe hat zur Zeit in Frankreich wenig Feld mehr, wogegen sie in England weit mehr gepflegt wird und ich begreife kaum, wie die schönere Hälfte des Menschengeschlechts sich von dem Gebrauch eines Instrumentes abwenden kann, das wie kein anderes geeignet ist, alle Vortheile eines schönen Arms, einer kleiner Hand, rosiger Finger, dem bewundernden und entzückten Zuhörer und Zuschauer in das glänzendste Licht zu stellen. Sind die Frauen erst wieder so weit, so folgen die Männer schon von selbst nach; wie es heute mit der Harfe steht, mag man entnehmen, wenn ich erzähle, dass ich einen Musiker kannte, der als Harfenist den ersten Preis im Conservatoir davontrug, später aber aus Mangel an Schülern sein Instrument verkaufen und als Chorist bei der Oper eintreten musste.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Wiesbaden. Unsere musikalischen Zustände haben mit der Himmelsekliptik Vieles gemein, gehen sogar parallel mit derselben. Nachdem jene ihre Sommerbahn durchlaufen und daselbst mit grösserer Wärme und hellerem Scheine aufgetreten sind, haben sie nunmehr wieder mit dem 20. September in die winterliche Bahn eingelenkt, und hat unsere Oper dieselbe bereits mit „Figaro's Hochzeit" eröffnet. An diesem Punkte angelangt, sei es uns vergönnt, noch einmal eine kleine Rundschau der Ekliptik des verflossenen Sommers zu halten. — Unsere Oper ist diesmal weniger als gewöhnlich Sternen erster oder zweiter Grösse begegnet, wir haben nur der Namen *Tichatscheck* (von dessem Gastspiele wir schon berichtet), *Réer*, *Schüttky* und *Dalle-Aste* zu erwähnen; ausserdem ist noch dem Repertoire ein Stern — der „Nordstern" — aufgegangen, dessen Erscheinen wir weiter unten noch gedenken werden. Hr. *Réer* aus Gotha, war in den Opern „Prophet" (Johann), „Lucia" (Edgard), „Stumme" (Masaniello) aufgetreten und zwar mit entschiedenem Beifalle. Wenn auch nicht zu den ersten Tenoren gehörend, ist Hr. *Réer* dennoch in seinem Fache als hervorragend zu betrachten, da seine Stimme durch Frische, Rundung und Weiche eine besonders wohlthuende Wirkung übt und in der Schule den wohlgebildeten Sänger bekundet, sein Spiel ist ruhig, doch nicht ohne Ausdruck und Empfindung. — Herr *Schüttky* vom Stuttgarter Hoftheater ist durch sein Gastspiel auf hiesiger Bühne zum ersten Male aus seinen heimischen Grenzen getreten und hat sich grosse Anerkennung seiner Talente dahier verschafft. Er gastirte in den Opern „Nachtlager" „Lukrezia" „Don Juan" (Titelrolle) „Puritaner" (Richard) „Tannhäuser" (Wolfram). Seine Erscheinung war eine wohlthuende, denn mit seltener Kraft und seltenem Wohlklange des Organes verband er auch stets eine vollständige Beherrschung desselben, wodurch es ihm möglich ward, von den imponirendsten Momenten italienischen Heroismus bis zu den sentimentalsten Ausdrucksweisen deutscher Gemüthlichkeit herabzusteigen. Mit diesen Vorzügen suchte er auch noch den einer scharfen musikalischen Accentuation, einer reinen klaren Aussprache und den eines gerundeten, äusserst leichten Spieles zu vereinen, so dass er in allen seinen Darstellungen sich den vollen Beifall unseres Publikums erwarb.

Hr. *Dalle-Aste*, den hiesigen Musikfreunden und Kennern durch seine vorigjährigen Leistungen und den Lesern d. Bl. durch unsre damit correspondirenden Besprechungen schon bekannt, gastirte in „Robert" (Bertram), „Nordstern" (Peter), „Martha" (Plumkett), und, versteht sich, in seiner Furoroper „Tell" als solcher. Auch diesesmal gewannen ihm sein kunstgeschulter schöner Gesang und vor allem sein vortreffliches Spiel die Liebe wieder, die wir ihm noch von früher bewahrt; doch waren die diesjährigen Vorstellungen nicht so sehr besucht, wie die früheren. — Das Opernrepertoire betreffend, scheint dieses im „Nordstern" seinen Zenith gefunden zu haben, da es weiter keine neue Einstudirungen brachte. Die Aufnahme dieser Oper war in Verhältniss von dem Pariser Beifalle ein deutsch-ruhiger; man erfreute sich an den vielen Schönheiten dieses Werkes und darf eine oftmalige Wiederholung derselben erwarten. Die Wagner-Literatur war (diesen Sommer sehr schwach bei uns vertreten; so hatten wir nur 2 Darstellungen des „Lohengrin" (wovon die erste eine Beneficevorstellung, und doch hatten wenige Opern sich einer solchen Theilnahme des Publikums zu erfreuen; die Impietät gegen dieselben ist darum weder dem Publikum noch der Kasse gegenüber zu rechtfertigen. — Unter den Verlusten, welche unsere Oper erlitten, haben uns die des lieblichen Barytonisten *Minetti* und der Frl. *Storck*, ersterer nach Wien, letztere nach Braunschweig gezogen, sehr schmerzlich betroffen. — Frl. Stork nahm als Valentine in den Hugenotten von uns Abschied, wo sie mit Blumen und Applaus überschüttet und spät am Abend selbst noch durch ein Ständchen unseres Theaterorchesters gefeiert ward. Unvergesslich werden uns die Seele und Anmuth ihres Gesanges, die Würde und das Edle ihres Spieles bleiben; zu den schönsten Erinnerungen gehören die ihrer „Elsa" im Lohengrin und „Elisabeth" im Tannhäuser, welche beide Stellen ganz für sie geschaffen schienen. Die Nachfolgerin der Frl. *Stork*, Frau *Stradiot-Mende* hat bisher schon recht verdienstlich an unserer Oper gewirkt und gerechten Beifall in hohem Grade gefunden. — Auf den Concert-Programmen der diesjährigen Saison hatten die drei Pianisten *Ehrlich*, *Rubinstein* und *Jaell* besonders excellirt. Ueber die beiden ersten haben wir schon mehrmals berichtet Während bei dem ersten der feine Humor, die reizendste Lieblichkeit vorherrscht, imponirt der zweite durch die wilde Leidenschaft, die hohe Energie und Kraft seines Spieles, blendet des letzteren durch die äusserste Eleganz, der jedoch die innere Seele fehlt. Hr. *Jaell* hatte drei Concerte gegeben, aus deren Programmen wir hervorgehoben: Grand Trio (Nr. 2, op 66) von Mendelssohn, Prélude Nr. 15 von Chopin, C-moll Fuge von Bach 2 Grande Sonate in D-moll von Schumann, Scherzo in b-moll v Chopin nebst andern Vorträgen eigner Composition. Grossartiger war *Rubinstein*'s Concert: 1. Trio (f-dur) für Piano Violine und Cello von R., Nocturne von Field, Duo des soirées musicales de Rossini von Liszt, Marche des Ruines d'Atène von Beethoven, Duo aus dem Propheten für Piano und Violine (Hr. Concertmeister *Fischer*) und 2 Compositionen Romance und Tarantelle des Concertgebers. Das Grossartigste aber bot *Ehrlich*'s Concert In demselben hörten wir die 9. *Symphonie von Beethoven* für zwei Piano's nach der Liszt'schen Bearbeitung, von *Rubinstein* und dem Concertgeber in sehr würdiger Weise vorgetragen, ferner: Fantaisie dramatique über Motive aus dem Freischütz, Ballade und Polka-Etüde — Compositionen Ehrlichs, Etude von Chopin und „un portrait de femme" von Rubinstein Unter den letzteren Piecen hatte namentlich die äusserst originelle und liebliche Polka-Etude sich eines ganz ungewöhnlichen Beifalles zu erfreuen.

Noch verdient ein für wohlthätige Zwecke veranstaltetes Concert besondere Erwähnung, auf dessen Programm die Namen Frl. *Marx*, *Rubinstein*, *Dalle-Aste*, *Réer* bedeutende Anziehungskraft ausübten und in welchem u. A. auch noch das gesammte Militairmusik-Corps mitgewirkt hatten. — *Carl Formes* von London ist schon seit einiger Zeit zum Gebrauche der Kaltwasser-Cur dahier anwesend. Obwohl er uns bis jetzt noch kein Gastspiel in Aussicht gestellt, so hoffen wir dennoch, diesen trefflichen Sänger, vor seiner Abreise, die vor Verlauf mehrerer Wochen wohl nicht Statt finden dürfte, noch einigemal zu hören. — Das letzte Concert der Saison war das des Violinvirtuosen Hrn. *Eller* aus Paris. Dasselbe fand im Theater Statt. Hr. Eller kündigte schon durch das Programm — in der *Chacone* von *S. Bach* — seine Richtung an, wie das, was wir von ihm zu erwarten hatten; und er rechtfertigte die Erwartungen. Die Chacone ist bekanntlich ohne Begleitung; nichtsdestoweniger fehlte es dem Vortrage an Fülle, die durch die Weichheit des Tones und den seelischen Vortrag noch gehoben, veredelt ward, während denn andrerseits auch die Technik sich geltend machte, in der Art und Weise der Stimmenführung, in welcher die einzelnen Stimmen des fugenartigen Satzes bald in der grössten Klarheit neben einander her liefen, bald sich gegenseitig ergänzten, sowie auch aus den Arpeggio's das Thema mit Sicherheit und Kraft hervortrat. Ausserdem spielte Hr. Eller noch eigne Variationen über das beliebte Thema: „Ah! vous dirai-je Maman", ein „Menuet sentimental" und „Corrente" und entzückte hier durch das Sentimental-Edle seines Spieles, wie er vorher durch die Kunst desselben Bewunderung erregt hatte.

Mülheim a. d. Ruhr Vorige Woche fand hier unter Leitung unseres eben so thätigen als tüchtigen Musikdirektors Engels ein Concert Statt, welches wiederholt den erfreulichsten Beweis gab, dass unsere kleine Stadt vorzügliche und recht zahlreiche Kräfte besitzt — Die Aufführung von Gade's Comala und Walpurgisnacht von Mendelssohn, war eine so gelungene, dass das zahlreiche Publikum im wahren Sinne des Wortes ganz entzückt wurde Drei Dilettantinen, Frau Troost, Frau Assessorin Forster und Frau Bürgermeisterin Oechelhäuser sangen die Solis mit so grossem Verständniss und Klarheit, dass ihrem Vortrag das Prädikat künstlerisch nicht versagt werden darf. — Herr A. Zur-Nieden aus Duisburg spielte Webers reizendes Concertstück mit grosser Bravour und bewährte sich abermals als tüchtiger und wahrhaft gediegener Pianist. — Das Orchester, welches von Düsseldorf hierher gekommen und durch mehrere vortreffliche Künstler verstärkt war, leistete das Beste, so dass uns jener Abend unvergesslich bleiben wird. Indem wir Herrn Engels unsern wärmsten Dank für diesen seltenen Genuss ausdrücken, verfehlen wir nicht, noch die Bitte an Denselben zu richten, auch in der Folge ähnliche Concerte zu veranstalten; an der lebhaftesten Betheiligung wird es niemals fehlen. -s-

---

Paris. Am 24. September gab der Cölner Männergesang-Verein in Paris sein erstes Concert im Saale des Conservatoirs vor einem wenn auch nicht besonders zahlreichen doch höchst kunstsinnigen Publikum, worunter man Meyerbeer, Berlioz, Chelard, Ritter Neukomm, Hiller, Roger, Panseron und noch viele Professoren des Conservatoirs bemerkten. Sämmtliche Gesänge wurden mit dem entschiedensten Beifall aufgenommen und mehrere derselben, z. B. „Das Kirchlein" von Becker, „Die spanische Canzonetta" von Reichard, und „Tanz" von Otto, auf stürmisches Begehren Da Capo gesungen. Dieses in künstlerischer Hinsicht günstige Resultat wird gewiss erfolgreich auf die vom Vereine zunächst im Saale Herz zu veranstaltenden Concerte wirken und demselben ein so zahlreiches Publikum zuführen, als es seine bereits in der musikalischen Welt anerkannten Leistungen verdienen. — Rossini ist aus Trouville hier angekommen und befindet sich sehr wohl; wie bereits früher gemeldet, wird derselbe bis zum nächsten Frühling hier bleiben und dann nach Florenz zurückkehren. — In der letzten Woche wurde der Sommernachtstraum von A. Thomas wieder aufgeführt. — S. K. Hoheit der Herzog von Coburg wird erwartet, um der General-Probe seiner Oper „Santa Chiara" beizuwohnen.

Rundschau.

In Hamburg ging eine grosse Tragödie „Jerusalems letzte Nacht" von A. E. Wollheim in Scene, zu welcher folgende Musikstücke aufgeführt wurden: im 1. Akte: „Siegesmarsch der Israeliten" von Canthal; nach demselben: Ouvertüre zu „Joseph" von Mehul; nach dem 3. Akte: Ouvertüre zu „Titus" von Mozart; im 4. Akt: „Chor der Frauen" von H. Schäffer; nach demselben: Ouvertüre zu „Semiramis" von Rossini. Den Anfang machte Ouvertüre zu „Nabucco" von Verdi.

Bazzini gab in Mannheim mehrere Concerte, in welchen er nicht allein grossen Beifall fand, sondern auch sehr erfreuliche Einnahmen machte.

Frau Palm-Spatzer hat ihr Gastspiel an der Dresdener Hofbühne in Halevy's Jüdin als Rachel mit Erfolg eröffnet; ihre zweite Partie war die Fides im Propheten.

Der Bruder des Hof-Opernsängers Ernst Ander, welcher gleichfalls ein beachtenswerthes Talent für den Gesang bekundete, starb in Wien in der Blüthe seiner Jahre.

In Copenhagen ist eine junge schwedische Sängerin Frl. L. Michal, deren Stimme lebhaft an die Lind erinnert, mit grossem Erfolg aufgetreten.

Der kürzlich in Wien verstorbene Mälzel war nicht der Erfinder des Metronoms, sondern ein jüngerer Bruder desselben, auf den jener, bereits vor Jahren verstorbenen, seine Erfindungs-Patente für den Continent übertragen.

Bei dem Gesang-Concours, welcher am 24 September zu Brüssel stattfand, wurde der Aachener Concordia-Gesellschaft der erste Preis zuerkannt. Den zweiten Preis errang eine Gesellschaft aus Lille.

Miss Arabella Goddard, welche sich als vortreffliche Pianistin bereits einen Namen erworben, wird in Wien concertiren.

Von dem vollständigen Clavierauszug von Verdy's Oper „Die sizilianische Vesper", welcher vorige Woche in Paris erschien, wurden in zwei Tagen nicht weniger als 600 Exemplare verkauft.

Frau Clara Schumann und Concertmeister Joachim werden im November das Berliner Publikum mit einem grossen Orchester-Concert und 3 Soireen erfreuen.

Unter den Clavieren, welche die Pariser Industrie-Ausstellung zieren, befindet sich ein Pianino aus der Fabrik Pleyel, welches aus Rosenholz gebaut und mit den herrlichsten Ornamenten geziert ist; das andere aus dem Erard'schen Atelier hervorgegangen ist ein Flügel im Style Ludwig XV., welcher etwa 25,000 frs. kostet.

Der Pianist Carl John hatte die Ehre in Baden-Baden vor I. I. K.K. H H. der Prinzessin von Preussen und deren Tochter Louise zu spielen.

Frau Dr. Nimbs-Fischer beendete ihr erfolgreiches Gastspiel an der Berliner Hofbühne mit der Partie der Gräfin in Figaro's Hochzeit.

Die Sängerin Delagrange hat in New-York eine italienische Opern-Gesellschaft organisirt, mit welcher sie nach Boston, Albany, Utica, Buffalo, Chicago und St. Louis reisen wird.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 40. **Cöln, den 6. October 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

J. Weidt. Ich denke dein! Lied für eine Baritonstimme mit Clavierbegleitung. Op. 30. Braunschweig, Meyer junior. 12½ Sgr.

In B-dur, ⁶⁄₈ Takt. Einfach gemüthlich, bestrebt es sich mehr den populären Ton beizubehalten, als den strengen Kunstrichtern in ihren Forderungen nach Neuheit und Originalität entgegenzukommen. — Sonst recht gefällig, und (wenigstens an einer Stelle) einem Uebergang nach Ges dur (dein werd ich denken) durchaus nicht gewöhnlich.

Im Ganzen ebenso anziehend, nur etwas anstrengend für den Sänger ist das folgende von demselben Componisten

Der Deutsche und sein Vaterland, Gedicht von H. Eckstorff mit Clavierbegleitung. Op. 32. Preis 12½ Sgr. Ebendaselbst.

Grosse Berechtigung auf dauernden Werth scheinen uns beide Werke nicht so sehr zu haben, obschon sie im Ganzen den Zuhörer momentan gewinnen durch Wohlklang und Melodie. Vorliegendes hat übrigens einen frischen feurigen Charakter.

Rubinstein. Sonate für Clavier und Violoncell. Op. 18. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Thlr. 5. Sgr.

In derselben Verlagshandlung ist auch die zweite Sonate dieses Componisten Op. 19 für Clavier und Violine (Preis 2 Thlr. 20 Sgr.) erschienen und können wir mit freudiger Zuversicht beide Werke dem Publikum, namentlich den Verehrern des echt gediegenen, anempfehlen, als in dieser Beziehung wirklich recht erfreuliche Erscheinungen.

Esteres möchten wir besonders hervorheben seines intensiven Characters wegen und hat die geschickte Zusammenstellung der beiden Hauptmotive im zweiten Theil unsern ganzen Beifall. Mehr noch die specielleren Vorzüge zu berühren, möchte unnöthiger Weise zu Weitläufigkeiten führen, und heben wir deshalb nur noch besonders die geschickte Behandlung der Instrumente (sowohl des Violoncells in op. 18, so wie der Violine in op. 19, nicht minder des Claviers) dann ferner die vortreffliche, obschon etwas breit gehaltene Form hervor. Aus allem blickt übrigens eine vollendete Sicherheit in der Beherrschung der Tonmittel und wenn wir in der Violinsonate wohl mit einigem Unbehagen hier und da kleine harmonische Schroffheiten angetroffen, so sind diese doch vorübergehend und werden im Ganzen nicht empfindlich berühren. Mehr fühlen wir uns veranlasst den wackern Componisten auf die zu weit ausgedehnten Perioden aufmerksam zu machen. Ohne ihm den Vorwurf irgend einer Art von Figurenreiterei zu machen, will es uns doch bedünken, als blickten die melodischen Lichtpunkte etwas zu winzig aus dem überwältigenden Dunkel der Passagen und Melismen hervor, als dass ein gewisser Eindruck der Trockenheit und Erstarrung unseres Gefühls, sich nicht unwillkührlich bemächtigte. Nichts destoweniger fehlt es nicht an Erbauung, an echt Sonatenhafter Gefühlserhebung; wir müssen nach dem Anhören der vortrefflichen Erfindungen, sei es des scherzhaften Allegretto's in op. 18, sei es des religiösen Adagios in op. 19 worin sich die unheimlichen Elemente eines ausserkirchlichen und doch geisterhaften nicht zu nennenden Prinzips einmischen — sei es des kräftigen frischen Finales derselben Sonate — wir müssen doch, eingedenk so vielen faden schalen Zeug's, womit wir meistens überschüttet werden eingestehen — *hier hat ein redlicher Künstler gesprochen*, und unser Herz *hat sich an echtem Kunstfeuer erwärmt und belebt.*

All meine Pulse schlagen! — so möchten wir nun in dem begeistertsten arioso, nach allmälig sich steigern-

dem, rhetorisch recitativisch gehobenem Affect uns loslassen. Allein wie auf der Bühne, so im Leben stellen sich unserm Gefühlslauf allerlei unerwartete Dinge entgegen, und betrachten wir dieselben beim Licht, können wir deren Erscheinung — tragen sie Ehrlichkeit u. charakteristische Bedeutung auf der Stirn — können und *dürfen* wir sie nicht zurückweisen, und in diesem Sinne empfehlen wir denn auch folgendes pädagogische Werk, dass unserer aufwallenden begeisterten Stimmung, mit ruhiger und ernster Physiognomie entgegentritt.

Eduard Eggeling. Neue Methode des Clavierspiels für die früheste Jugend. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1 Thlr. 20 Sgr.

Wie gesagt — Wir dürfen es empfehlen h. d. in Betreff seiner Gründlichkeit. — Ob aber überhaupt diese ideale Tochter des pädagogischen Himmels, mit ihren Sphynxaugen jedes Kindergemüth für sich zu gewinnen vermag, möchten wir in der That bezweifeln.

Können die Stückchen, die als Marzipan, als Versüssungsmittel hinten angehängt, den gesunkenen Muth wieder zu heben? — je nun — mit einigen Ausnahmen deren wir gerne rühmlichst erwähnen, möchten sie doch nicht alle sich eignen, mit ihren Cikadenhaften dünnen Klängen, den für schöne, prächtige Harmonien empfänglichen Kindersinn, warm zu erfassen. — Ehre unserm alten Czerny! — der wusste, was Noth that, und wusste die Stückchen so abzufassen, dass sie ohne technische Schwierigkeit, auch in diesem genannten Sinne gefielen.

Eduard Eggeling. Erster Cursus im Clavierspiel für Erwachsene, nach einer neuen Methode. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 Sgr.

Diese *neue* Methode arbeitet wie die vorige besonders auf das möglichst schnelle Erkennen der Noten, ihres rhytmischen Werthes und auf tüchtige Ausbildung der Hand hin. Gewiss sehr anerkennenswerth! und zweifeln wir nicht dass von *Erwachsenen* (siehe Titel) dieses ehrenwerthe Bestreben nicht missverstanden wird, und dürfen wir das Werk als willkommene Erscheinung deshalb viel unbedingter empfehlen, geschweige, dass auch das vorige bei einer *sehr weisen* Benutzung des Lehrers in ebenso günstiger Weise vielleicht zu wirken vermag. 15.

R. Goldbeck. Souvenir de Faveroles. Melodie-Etude p. Piano. Op. 11. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

— Caprice sur l'étoilo du nord pour Piano. Op. 15. $22\frac{1}{2}$ Sgr.

— Galop de Jeanne pour Piano. Op. 16. 20 Sgr. Sämmtlich Verlag von Schlesinger in Berlin.

Spieler, welche sich schon einen ziemlichen Grad von Technik erworben, werden sich mit diesen leicht ansprechenden Pieçen befreunden, vorausgesetzt, dass ihr Wunsch nur dahin geht einen, wenn auch vorübergehenden Effect hervorzubringen. Besondern Werth haben diese Compositionen nicht und scheinen auch keinen solchen beanspruchen zu wollen.

G. Hölzel. Abschieds-Strauss. Gedicht von Roquette. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 97. Wien, C. A. Spina. 10 Sgr.

Ein recht einfach gehaltenes Lied, welches sich gewiss ebenso viele Freunde erwerben wird, wie manche Arbeiten des fruchtbaren (wohl etwas zu fruchtbaren) Componisten.

A. Dietrich. 6 Lieder von Wolfgang Müller von Königswinter für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 Sgr.

Diese wahrhaft schönen Lieder geben abermals den erfreulichsten Beweis für das herrliche Talent des Tondichters. Möchten die Sänger und Sängerinnen nicht versäumen dieses Heft zu kaufen, um sich zu überzeugen, dass es noch immer Componisten gibt, die aus der Tiefe des Herzens schreiben.

F. H. Truhn. Serenade von Fr. Halm für 4 Männerstimmen. Breslau, Leuckart. Partitur und Stimmen 15 Sgr.

Ein etwas sehr sentimentales, aber doch schönes Musikstück, welches zu Serenaden vor Liebchens Fenster vorzüglich geeignet ist. Die elegante Ausstattung verdient ebenfalls gelobt zu werden.

H. G. Bülow. Invitation à la Polka. Morceau de Salon pour Piano. Op. 6. Breslau, Leuckart. 20 Sgr.

— Rêverie fantastique pour Piano. Op. 7. Ebendaselbst. 25 Sgr.

J. M. Wehli. La Naïade. Morceau de Salon pour Piano. Op. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 Sgr.

— Premier Scherzo pour le Piano. Op. 9. Ebend. 15 Sgr.

Wie schon die Titel dieser Hefte andeuten, sind dieselben für den Salon berechnet. Fragt man sich nun, welche Anforderungen wohl der Salon an Compositionen macht und ob die Herren von Bülow und Wehli denselben zu genügen wussten, so könnte man sehr leicht in Verlegenheit gerathen, denn der Begriff „Salon" ist

nicht so schnell zu definiren. Nimmt man jedoch an, dass in solchen Compositionen das graciöse Element und mit ihr leicht verständliche Melodien vorherrschend sein sollen, so dürften oben genannte Compositionen wohl viele Verehrerinnen finden, um so mehr da solche auch in technischer Beziehung allerdings Ansprüche, aber doch keine zu hohen machen. — Die Rêverie fantastique darf ein recht interessantes Musikstück genannt werden u. kann auch einem ernsten Künstler Vergnügen machen, wenn auch in einzelnen Passagen Eigenthümlichkeiten hervortreten, welche wir nicht gutheissen können.

Stadion E. Comte. Nocturne reveuse pour Piano. Op. 3. Wien, C. A. Spina. 10 Sgr.

Herr Graf Stadion scheint ein grosser Verehrer von Willmers zu sein und hat sich ein Vergnügen daraus gemacht, dieses etwas zu deutlich zu zeigen.

Woldemar Heller. Walzer quasi Mazurka für das Pianoforte. Op. 4. 10 Sgr.
— Tarantelle für das Pianoforte. Op. 5. 15 Sgr.
— Jagd-Scene. Ein Clavierstück. Op. 6. 15 Sgr.
— Tarantelle für das Pianoforte. Op. 7. 15 Sgr.
Sämmtlich bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Diese Compositionen sind sämmtlich hübsch, klar, mitunter sogar ganz originell und zeichnen sich vor so vielen neuen Erscheinungen auch durch ihre leicht in die Finger fallende Schreibart sehr vortheilhaft aus. Wir dürfen dieselben allen Pianisten als recht dankbar empfehlen.

Ch. Le Corbeiller. Le réveil. Aubade pour Piano. Op. 32. Leipzig, F. Hofmeister. $12^1/_2$ Sgr.

Wenn auch dieser Aubade ein Motiv zu Grunde liegt, dem wir das Prädikat hübsch nicht versagen können, so finden wir dasselbe doch nicht bedeutend genug um uns so oft vorgeführt zu werden, wie es der Componist gethan.

R. Volkmann. 4 Lieder von Mozart. Das Veilchen. Abendempfindung. An Chloë. Abschiedslied. Für das Pianoforte übertragen. Wien, C. A. Spina. 20 Sgr.

Es ist ein anerkennenswerthes Unternehmen, Mozarts unsterbliche Lieder auch der Pianoforte spielenden Welt zugänglich zu machen und besonders wenn dies in einer so vorzüglichen Art und Weise wie bei Herrn Volkmann geschieht. Wer sich beim Durchspielen dieser Melodien nicht bis in's Innerste zu laben vermag, sollte gar nicht mehr musiziren.

J. H. Stuckenschmidt. Frühlingsahnung. Der Traum. Für zwei Singstimmen mit Pianoforte. Op. 8. Breslau, Leuckart. $17^1/_2$ Sgr.

Wir haben bereits früher Gelegenheit gehabt, dem Talente des Herrn Stuckenschmidt Anerkennung zu zollen und gestehen gerne, dass der schon mehr geübte Tondichter im vorliegenden Hefte leicht zu erkennen ist, obgleich wir mit der Betonung wie Seite 3 Takt 2 und 3 nicht einverstanden sind.

4.

Aus Leipzig.

Unser Kunstleben fängt wieder an ein reges zu werden, nachdem während der drei Sommermonate — ausser auf dem Gebiete der im städtischen Museum und in Del Vecchio's Ausstellung repräsentirten bildenden Kunst — gar keine öffentliche Gelegenheit zu künstlerischer Anregung oder sonstigen derartigen Genuss geboten wäre. Die Theaterfreunde sollten im Sommertheater ein Surrogat für Thaliens Tempel erhalten; ich glaube aber nicht, dass dieser Vergnügungsort in Gerhards Garten, wo man kneipt und sich nebenbei eine Schnurre vormachen lässt, die wahren Freunde der dramatischen Muse nur einigermassen befriedigt hat, denn die beste Vorstellung im Sommertheater verhält sich immer nur zu der schlechtesten im Stadttheater wie etwa sächsischer Familien-Gersten-Caffe zu ächtem Mokka. Etwas besser als die Theaterliebhaber waren die Verehrer der tönenden Kunst daran, wenn diese auch nur auf die Musik in öffentlichen Gärten und auf die selbstgemachte angewiesen waren. Die meisten unserer städtischen Musikcorps leisten recht Braves, einige sogar sehr Gutes; man kann hier für ein fabelhaft billiges Eintrittsgeld sehr hübsche Unterhaltungsmusik zuweilen leider!! sogar Werke ersten Ranges in immerhin lobenswerther Ausführung an öffentlichen Orten hören — und was die selbstgemachte Musik betrifft, welchem Dilettanten gefiele die nicht, wenn er sie eben und nicht etwa einer seiner Collegen eigenhändig oder eigenmündig macht!

Nur einige Benefiz-Concerte und andere derartige Aufführungen unterbrechen hin und wieder die Stille in dem öffentlichen Kunstleben, grösstentheils jedoch ohne von nachhaltigerer Wirkung oder überhaupt nur irgend welcher grösserer Bedeutung zu sein. Die grösste derartiger Kundgebungen war das Concert, das der bisherige Capellmeister des Stadttheaters, Herr *L. F. Witt* am 20. August in der Buchhändlerbörse veranstaltete.

Der Concertgeber wurde dabei von dem grossen Theater- und Concert-Orchester und den Sängern Frau *Witt* Frl. *Hybl*, Frl. *Eicke*, Herrn *Schneider*, *Behr*, und *Simon* (letzterer Baritonist vom ständischen Theater zu Brünn) unterstützt; die Herren *Grützmacher* (Violoncell) und *Landgraf* (Clarinette) betheiligten sich als Solisten. Unter den einzelnen Nummern des ziemlich bunten Programms erwähne ich in Kürze nur der Compositionen *Witt's* die zu Gehör kamen. Es waren diese: ein Gesang für Sopran, Alt, Tenor und Bass „Waldesgruss im Herbst", Gedicht von Apol, ein Lied „Liebchen, wach auf" für eine Bassstimme (Herr *Behr*) mit Begleitung von vier Männerstimmen und zwei von der Gattin des Componisten gesungener Lieder am Pianoforte „der Thräne Lust" und »der Liebesbrief«. Das Urtheil über diese Compositionen dürfte vollständig erschöpft sein wenn man sie ansprechend und geschickt gefasst nennt. Besonders gefiel das Ständchen „Liebchen, wach auf."

Die noch vorhandenen Mitglieder des nämlichen Theaterchor-Personales, welche während der Theaterferien sich durch Gesangsvorträge in öffentlichen Gärten etc. einigermassen Entschädigung für den Ausfall ihrer Gagen suchen mussten, gaben in der Centralhalle zwei grössere Aufführungen, bei denen der Verlauf des sächsischen Prinzenraubes in lebenden Bildern mit erklärender Declamation und begleitender Musik von *Diotho*, (dem ersten Hoboisten des Orchesters) dargestellt wurde. Bedeutender war das Concert, welches die Choristen im Schützenhause vor einem sehr gewählten Publikum, unter Mitwirkung der Sängerin Frl. *Maria Bretschneider* der Herren *R. Sipp*, (Pianoforte) und *G. Härtel* (Violine), wie Herrn *Scheibler* und seiner kleinen talentvollen Tochter Adelheid, und zweier Gesangvereine gaben. —

Für die Damen vom Theaterchor veranstaltete die Gesellschaft »Thalia« in dem ihr gehörenden sehr hübschen kleinen Theater eine declamatorische Abendunterhaltung, bei der ebenfalls sich einige hiesige Künstler, wie Herr *Schneider*, der Violonist Herr *Haubold*, und drei Schüler des Schäferschen dramatischen Instituts — Frl. *Ströfer*, Herr *Fehro* und Herr *Kübler* — wie der Director genannter Anstalt betheiligten. Herr *Emil Büchner* führte bei dieser Gelegenheit mehrere Nummern aus seiner komischen Oper „Dame Kobold" Text von Th. Apol, auf. Ein erschöpfendes Urtheil lässt sich über diese Bruchstücke nicht abgeben, da sie eben als solche, also ausserhalb des Zusammenhanges und überdem nur mit Clavierbegleitung erschienen, doch kann man so wohl sagen, dass Büchners Musik gefällig ist und in formeller Beziehung Geschick und Gewandtheit zeigt.

Am 1. September ward endlich das Stadttheater wieder eröffnet und zwar mit Göthe's „Egmont". Mit der Leitung der dazu gehörigen Beethoven'schen Musik debütirte unser neuer Capellmeister, Herr *A. F. Riccius* der sich hier sowohl als in den folgenden Opern-Aufführungen als ein gewandter, umsichtiger und sehr gewissenhafter Dirigent bewährte. — Die erste Opern-Vorstellung war die Zauberflöte mit fast ganz neuer Besetzung: Sarastro — Herr *Cornar*, Königin der Nacht — Frau *Borchytzky*, Pamina — Frl. *Vestri*, Monostratos — Herr *Curt*, zweiter Priester — Herr *Cillis*, erster Genius — Frl. *Neiss*, dritter Genius und dritte Dame — Frl. *Hybl*. Um zuerst bei den Damen zu beginnen, so erschien uns Frau *Borschitzky* als eine Sängerin mit mässigen, aber ansprechenden Mitteln und nicht ohne musikalische und gesangliche Bildung. Sie wird als Coloratursängerin ohne Zweifel recht Wackeres leisten, die Königin der Nacht ging jedoch über ihre Kräfte. Frl. *Vestri* hat recht schöne Stimmmittel, forcirte dieselben aber so sehr, dass sie gegen das Ende der Oper die Partie nur mit Anstrengung weiter führen konnte. Die Gesangsbildung ist noch mangelhaft und zeigte die Anfängerin, während das Spiel und das ganze Auftreten der Dame auf Theater-Routine schliessen liess. Die neuen Vertreterinnen der kleinern Rollen leisteten recht Anständiges. — In Herrn *Cornar* lernten wir einen Sänger mit sehr schönen Mitteln kennen, dem eine entsprechende Zukunft erreichbar ist. Bis jetzt fehlt es ihm noch an höherer Ausbildung, doch scheint Herr *Cornar* neben seinem Talent auch genug ernstes Streben zu haben, um zu einem höheren Ziele gelangen zu können. Er hat übrigens auch eine vortheilhafte Persönlichkeit und in seinem Auftreten etwas sehr Anständiges, wie sich das auch in der kleinen Rolle des Gubetta in Lucrezia Borgia zeigte. Von allen den neuen Sängern, die wir in der Zauberflöte hörten, war er der einzige, der dem Publikum zusagte. Sehr schlimm erging es Herrn *Curt* als Mohr, der allerdings zu wenig auch den mässigsten Ansprüchen genügte. Beiläufig sei noch erwähnt, dass Herr *Schneider* (Tamino), Herr *Behr* (Papageno) und Frau *Bachmann* (erste Dame und Papagena) reichen und wohlverdienten Beifall erndteten, wie auch dass Herr *Cillis* eine vortheilhafte Acquisition für kleine Basspartien zu sein scheint. Das Ensemble der Oper liess noch Manches zu wünschen übrig, wie das bei einem fast ganz neuen Personale und bei den nur wenigen Proben, die möglich waren, auch kaum anders sein konnte.

Einen viel grösseren Erfolg errangen die in der zweiten Opern-Vorstellung — Lucrecia Borgia — debütirenden Sänger, besonders war das mit der Repräsentantin der Titelpartie, Frau *Richter* der Fall. Wir lernten in dieser Dame eine Sängerin mit sehr ansprechenden, wenn auch nicht imponirenden Stimmmitteln kennen; sie scheint musikalisch gut gebildet; nicht weniger in ihrer Gesangstechnik, wie z. B. ihr sehr schönes Triller, spricht dafür. Einige Versehen, die vielleicht in der Befangenheit und darin ihren Grund haben mochten, dass Frau *Richter* die Partie erst kürzlich einstudirt hatte, konnten den gutem Eindruck dieser Leistung nicht wesentlich schaden. Wie wir hören wird Frau *Richter* in das Fach der soganannten jugendlichen Sängerinnen (Adalgisa, Alice, Agatha etc.) eintreten und wir glauben, dass sie hierfür eine sehr beachtenswerthe Aquisition sein wird. Zu dem Fache einer ersten dramatischen Sängerinnen scheinen nach ihrer Leistung als Lucrezia zu urtheilen, ihre Mittel nicht ganz auszureichen, dann müsste sie hier auch noch mehr Feuer und Leidenschaft entwickeln, als das in ihrer ersten Rolle der Fall war. — In der Partie des Gennaro hörten wir einen reichbegabten jungen Sänger, Herrn *Muck*, dem jedoch die höhere künstlerische Durchbildung im Musikalischen, wie im Dramatischen noch abgeht. Natürliches Talent ist da, das beweisen nicht wenige sehr gelungene Momente, der Sänger berechtigt dennoch zu den schönsten Hoffnungen, und das was er an diesem Abende gab, scheint mir zu gewährleisten, dass er dieselben nicht täuschen wird.

Auch die Sänger, die sich in der dritten Opern-Aufführung — Montechi und Capuleti — dem Publikum verstellten, fanden eine sehr freundliche und zum Theil auch wohlverdiente Aufnahme. Frl. *Bartél* sang den Romeo, Frl. *Neuhold* die Julia, Herr *Marloff* den Tibaldo. Erstere ist eine Sängerin mit sehr ansprechenden und vorzugsweise für lyrische Partien geeigneten Mitteln, die überdem auch einen guten musikalischen Grund gelegt hat. Dass sie ihre Partie auf so ehrenvolle Weise durchführte, verdient um so mehr Anerkennung, als wir den Romeo hier sehr oft von berühmten Künstlerinnen gehört haben. Das Spiel Frl. *Bartél's* ist sehr hübsch, ihre äussere Erscheinung sehr gewinnend. Was dieser Leistung noch fehlte, war der höhere Grad von Feuer und Leben namentlich aber Steigerung bis zur Entwickelung des Dramas. Dieser Mangel that ihr wesentlich Abbruch und hatte eine merkliche Abkühlung des Interesses zur Folge, das Frl. *Bartél* in den ersten Akten erregt hatte. — Ein sehr schönes, nicht allzuhäufig vorkommendes Stimm-Material besitzt Frl. *Neuhold;* ist die Sängerinn auch keineswegs unmusikalisch zu nennen so bedarf es doch noch einer weitern Ausbildung, um so herrliche Mittel ihrer Grösse entsprechend zu verwerthen. Wir sind überzeugt, dass unser Theater mit diesen Damen gute Acquisitionen gemacht hat. —

Herr *Marloff* ist ein Naturalist, der bei seinem ersten Auftreten durch den natürlichen Wohlklang seines Organs — das beiläufig etwas an das Widemanns, unseres früheren ersten Tenoristen erinnert — wirkte. Wie wenig bei ihm von musikalischer Bildung oder gar von Spiel die Rede sein kann, zeigte sich bei Hrn. *Marloff's* zweitem Debüt als Leon de Merinville in Aubers »Maurer« Die Prosa, die er sowohl, als auch Frau *Richter* (Irma) in letzterer Oper sprachen, kann man doch unmöglich Deutsch nennen: es war das ächtes Rheinländisch und unverfälschtes Wienerisch. Ueberhaupt stand die Vorstellung des „Maurer" bezüglich den Einzelnleitsungen wie des Ensembles denen der beiden italienischen Opern nach und nur über Frau *Bachmann* (Henriette) und Herrn *Behr* (Baptiste) kann man sich rückhaltlos lobend aussprechen. Herr *Schneider*, der den Roger sang, war leider nicht gut disponirt, sonst hätte diese Leistung eine der besten des mit Recht beliebten Sängers sein müssen. —

Ehe ich meinen Bericht schliesse, muss ich noch des Orsino (Lucrezia Borgia) des Frl. *Hybl* gedenken, einer Sängerin, die bisher nur in kleinen und sehr undankbaren Partien beschäftigt war, in denen sie weder ihre Mittel, noch ihre unleugbare Begabung geltend machen konnte. Ich kann wohl sagen, dass mich das, was Frl. *Hybl* in dieser nicht leichten Partie gab, auf das angenehmste überrascht hat. Sie besitzt eine sehr schöne, markige Altstimme, ihr Gesang ist durchaus musikalisch, ebenso wie die Auffassung von Talent zeugte und das Spiel entsprechend war. Hoffentlich werden wir nun öfter Gelegenheit haben, diese Sängerinn in grösseren Partien zu hören.

30.

Aus Berlin.

Es haben am letzten Mitwoch nun auch die Vorstellungen des Oratorientheaters ihren Anfang in der neuen Saison genommen und zwar mit Händels »Messias«, der bereits im vorigen Jahre von dem nämlichen Gesangvereine aufgeführt, diesmal zum Besten einer Kinderbewahranstalt wiederholt wurde. Sonst — hatte es wohl keinen Zweck. Aber gerade gegen diese zweck-

lose »geistliche« Musikmacherei, gegen die absolute Prinzipienlosigkeit in der Wahl der zu executirenden Werke scheint es angemessen, einmal von dem Standpunkte eines Anhängers der wahren in dem das innere Wesen, nicht die äussere Form bezeichnenden, Sinne, katholischen Kirchenmusik zu protestiren. Das, was man gegenwärtig nach der herrschenden Mode in Berlin für »Kirchenmusik" ausgibt, ist nichts weniger als diejenige Kirchenmusik, welcher das Volk bedarf, und bewusst oder unbewusst, wirklich haben will. Speziell gilt dies von den sogenannten concerts »spirituels« (lucus a non lucendo) — in welchen sich die Ausführenden die süsse Qual des Durchjagens oder Durchschleppens dreistündiger Oratorien auferlegen — ohne ästhetischen, ohne sittlichen und religiösen Zweck Beginnen wir beim Schlimmsten. Im vorhergehenden Winter misshandelte man das Publikum mit Reissigers »David"; für den künftigen steht der Berliner Kunstintelligenz bevor, die unverdiente Strafe von Löwe's »Hiob« zu erleiden. Aus beiden genannten, mehr als mittelmässigen Arbeiten springt unverhüllt in die Augen, dass ein religiöser Vorwand die dichterische Impotenz der Autoren für das musikalische Drama mit christlicher Liebe verschleiern sollte. Durchgefallene Operncomponisten schreiben Oratorien, das ist nichts Neues und das alte Voltaire'sche Kompliment an die Oper lässt sich mit einer naheliegenden Variation an das moderne Oratorium befördern: was zu schlecht, zu unbedeutend ist um auf dem Theater zu wirken, ist grade gut genug, um in der Kirche Platz zu finden. Die Kirche bedankt sich.

Ist das Institut der Singacademie gar so sehr von der Sucht nach »Neuem« geplagt, so dürfte es doch natürlicher sein, sich in Berlin selbst danach umzusehen, bevor man nach Dresden und Stettin befremdliche Querblicke richtet. — Doch wozu dies Alles bei Gelegenheit von Händels „Messias", wird vielleicht der Leser ausrufen? — Wir erwiedern Folgendes. Die Namen Händel und Bach liegen sich ziemlich nahe, wenn auch zunächst nur darum, weil die musikalische Conversation sie einmal in Verbindung zu bringen pflegt, und die ungerechtfertigte Bevorzugung des ersteren führt darauf hin, ihr den unsterblicheren Namen des zweiten entgegenzusetzen. Was sind sämmtliche, für das Haymarket Theater geschriebene Oratorien des Londoner Weltmannes Händel gegen die eine Passionsmusik des gotterfüllten deutschen Joh. Seb. Bach? Wir sprechen von der Matthäus-Passion — ohne darum unserer Bewunderung, die wir für die Passionsmusik nach dem Evangelium Johannes, die, so viel uns bekannt, in Berlin gar keiner Aufführung gewürdigt wird, Abbruch zu thun. In diesem Riesenwerk ist das Höchste geboten, was die edleren Elemente des Prostestantismus für die Tonkunst zu leisten vermocht haben; es bildet eine Ergänzung zur spezifisch katholischen Kirchenmusik, wie sie der Katholizismus durch selbsterzeugten Kampf in einem noch ritterlichen Reformationsgeiste hervorzubringen vermochte. Dieses Werk nun, von so ureignem nationalem Stempel, in's Volk dringen zu machen, das gerade sollte die Aufgabe unserer „geistlichen" Musikanten sein. Nicht Eine Aufführung, nein, sechs, zwölf Aufführungen davon im Jahre sind erforderlich. Vermögen etwa die Exequenten selbst, nur oberflächlich, den allgewaltigen Geist zu erfassen, die Bach'sche Zunge zu reden, nach einer Aufführung mit den üblichen Proben? Und ist das nicht unerlässlich, wenn dieser Geist zur Mittheilung gebracht, wenn ein künstlerisch religiöser Zweck damit erreicht werden soll? Die Zersplitterung durch Bemühungen, weit geringere Aufgaben in doch nicht vollendeter Weise zu lösen, möchte zur Erreichung des Zweckes eher hinderlich als förderlich erscheinen. Sollte es nun aber eine für uns unergründliche Schicksalsnothwendigkeit sein, sollte die öffentliche Wohlfahrt es erheischen, dass alljährlich eine bestimmte Anzahl händelscher Oratorien-Rohber abgespielt werde, so möge das kritiklose Ohr der Betheiligten wenigstens der Beachtung praktischer Rathschläge von Seiten Sachverständiger für das „Wie« der Aufführung sich neigen.

Der Leser würde nichts gewinnen, wenn wir über die stattgehabten Opernvorstellungen der Woche Worte verlieren möchten. Herr Radwaner soll in der zweiten Aufführung des »Tell« einen bei weitem günstigeren Eindruck gemacht haben; die Rückkehr der Frau Köster wurde in deren Glanzpartie als „Fidelio" gegrüsst; am selben Abend erfreute man sich auch der Besetzung der »Marzelline" durch Frau Turzek u. s. w. Ueber dergleichen referiren die Tageblätter; worüber sie aber nicht referiren, und was wir deshalb zu erwähnen uns berufen fühlen, das ist die tiefe Geschmacklosigkeit, welche mit der Concert-Aufführung der grossen Leonoren-Ouvertüre im Zwischenacte des Fidelio begangen wird. Es liegt darin eine abscheuliche Rohheit gegen den Geist des Drama's, das hierdurch in seinen feinsten Fäden verletzt und zur Puppenkomödie erniedrigt wird. Wie kann die erschütternde Instrumentaleinleitung des zweiten Aktes, der herzzereissende Anblick des Elends, das seiner allmäligen Erlösung entgegengeht, auf den Zuhörer noch wirken, nach dem vorangegangenen Jubel? Jedem einigermassen unterrichteten Dilettanten ist es bekannt, dass die zu Anfang der Oper gespielte E-dur-Ouverture eine vom Componisten den Klagen über die Länge

und Unverständlichkeit der eigentlich zur Oper gedichteten Ouverture, damals gemachte Concession war, ein natürlich immer — Beethoven'sches — Instrumentalstück, das man aber jeder beliebigen Oper vorangehen lassen könnte. Heutzutage müsste, wie es auf andern Hofbühnen längst eingeführt ist, auch hier die „grosse Leonoren-Ouvertüre" den Abend eröffnen und somit die kleinere, der französischen Partitur vorgedruckte, ganz wegfallen. Wenn wir hören, dass in Kassel der Theaterintendant Befehl haben soll, dem Generalmusikdirector Spohr die Aufführung einer klassischen Oper nur unter der Bedingung zu gestatten, dass in die Zwischenacte ein modernes Tanzdivertissement eingelegt werde, so ist das für Kassel's Bilduugsstufe durchaus nicht beschämender, als die erwähnte Geschmacklosigkeit für Berlin.

Wir gehen zu Erfreulicherem über, zur Rückerinnerung an den ersten Quartettabend der Herren Oertling, Wendt etc. in Sommer's Salon. Ab Jove principium. Der dreiköpfige Jupiter des Streich-Quartetts Haydn-Mozart-Beethoven war in dem Programme mit drei ausgesucht interessanten und charakteristischen Werken vertreten. Die ausführenden Künstler zeigten sich ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen, alle Einzelfeinheiten waren auf das sorgfältigste und ausgefeilteste einstudirt: selbst dem Spähenlauschen eines übelwollenden Kenners würde sich kein Motiv zu einer Krittelei geboten haben.

Aus der Fluth der zahllosen Abonnements-Soiréen für Kammermusik etc., mit welchen der Winter droht, und deren Berücksichtigung uns der langjährige stationäre Charakter der meisten derselben verwehrt, heben wir die Ankündigung der Herren Radecke und Grünwald hervor. Das Programm dieser Herren verspricht für diesen Winter noch mehr, als dieselben im vorigen gegeben haben. Wir erwähnen daraus ein Streich-Quintett von Mozart, Quartett von Mendelssohn, Octett von Gade, Sonaten für Clavier und Geige von Mozart, Taubert, Beethoven und Schumann, Gesangs-Quartette von Gade, Mendelssohn u. s. w., auch das hier unbekannte „spanische Liederspiel" von Schumann. Neben dem anerkannt Klassischen findet sich also manch schönes Neue. Herr Radecke zählt, unserer Meinung nach, gegenwärtig zu den besten Musikern Berlins, was wir darunter verstehen, und hat sich als tüchtiger Arbeiter bei der Entsumpfung des musikalischen Lebens hierorts in seiner Sphäre wiederholt verdient gemacht.

H. v. B.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der Unterricht in der Rheinischen Musikschule hat in dieser Woche wieder begonnen. — Die Herren Capellmeister Hiller, Franck und Rheinthaler sind von ihren Ferien-Reisen zurückgekehrt.

— Die bekannte Langenbach'sche Capelle aus Elberfeld gab im Laufe der Woche mehrere Concerte im Stollwerck'schen Theatersaale.

— Die Opern-Saison wurde am 1. October mit Donizetti's Lucrezia Borgia in sehr erfreulicher Weise eröffnet. Frl. Uhrlaub welche die Lucrezia sang, besitzt eine schöne und umfangreiche Stimme und wenn es derselben nicht ganz gelang, ihre Mittel vollständig zur Geltung zu bringen, so liegt die beste Entschuldigung dafür in einer leichtbegreiflichen Aengstlichkeit. — Herr Leithner, (Don Alfonso) wurde nach seiner ersten Arie bei offener Scene gerufen und wiederholt lebhaft applaudirt; entbehrt seine Stimme auch der Frische, so weiss er diesen Mangel doch durch Vortrag und echt dramatischem Spiel hinreichend zu ersetzen. — Herr Director Kahle, welcher den Gennaro sang, ist als ein so vorzüglicher Künstler bekannt, dass wir nicht nöthig haben, seine hohen Vorzüge besonders hervorzuheben und wir gestehen gerne, dass manches Hoftheater Ursache hat, uns um denselben zu beneiden. — Frl. Wirth gab sich Mühe, um sich als Orsino zur Geltung zu bringen.

— Der hiesige Männergesang-Verein „Sängerbund" bereits aus 50 Mitgliedern bestehend, hatte die Ehre vor Sr. Majestät dem Könige im Rittersaal zu Brühl einige Chöre vorzutragen. Nach den beiden ersten Liedern „Der frohe Wandersmann" von Mendelssohn und „Schwertlied" von C. M. v. Weber, geruhten Sr. Majestät sich durch den Herrn Ober-Präsidenten von Kleist-Retzow nach dem Namen und Stand des Dirigenten Herrn Kipper erkundigen zu lassen. Hierauf sang der Sängerbund noch „Die drei Röslein" von Silcher, „Spanische Canzonetta" von Reichardt und „Das Kirchlein" von Becker; noch vor dem Schluss des letztern traten Sr. Majestät zu den Sängern und liess sich Herrn Kipper vorstellen, dankte den Sängern in den huldreichsten Worten und drückte sich in Bezug auf die Leistungen in der schmeichelhaftesten Weise aus. Nachdem Sr. Majestät sich nach dem Componisten des Kirchleins erkundigte, bezeichnete er den Vortrag dieses Liedes als das vollkommenste, was man hören könne und ersuchte um Vortrag noch einiger Lieder. Die entzückten Sänger entsprachen dieser höchst schmeichelhaften Aufforderung durch einen Chor aus den Nibelungen von Dorn und der Preussischen National-Hymne.

Paris. Den 25. September und die vier folgende Abende gab der Cölner Männer-Gesangverein im Saale Herz fünf Concerte, welche mit immer wachsender Theilnahme besucht wurden. Man muss gestehen, dass dieser Theil der musikalischen Kunst, der Männergesang, von diesem Vereine mit einer bewunderungswürdiger Liebe und Präzision gepflegt wird und es wohl vergebens sein würde, ein ähnliches Beispiel aufzusuchen. Finden sich auch in den Programmen der Concerten mitunter Gesänge untergeordneten Ranges und für hier zu häufig Lieder mit Brummstimmen, so geschieht dies wohl deshalb, um auch dem Musikfreunde Rech-

nung zu tragen; jedenfalls muss man bekennen, dass alle Pieren mit der grössten Meisterschaft gesungen wurden. Das Solo-Quartett aus den Herren Pütz, Klein, DuMont-Fier und Scharrenbroich bestehend, war von herrlicher Wirkung, da ihre Stimmen auf wahrhaft harmonische Weise zu einander passen. Stürmischer Beifall und mehrfaches Da Capo rufen wurden in jedem Concerte den Leistungen des Vereins zu Theil, besonders aber der Spanischen Canzonetta von Reichardt, welche Herr DuMont-Fier mit hoher Künstlerschaft vorzutragen weiss und mit welcher sich derselbe auch in London die schmeichelhafteste Anerkennung erworben. — In drei Concerten spielte Herr Concertmeister Theodor Pixis mit grosser Meisterschaft und jener fast nur ihm eigenthümlichen Eleganz und erndtete ebenfalls stürmischen Beifall und Hervorruf. — Rossini, welcher seit langer Zeit weder einer Opern Vorstellung, noch einem Concerte beiwohnte, besuchte das vierte Concert des Männergesangvereins und war so entzückt von dessen Leistungen, dass er um die Erlaubniss bat, während einer Probe anwesend zu sein. Der grosse Meister sprach sich in denselben wiederholt höchst günstig über das vortreffliche Ensemble aus.

— Santa Chiara von S. H. dem Herzog von Coburg wurde bereits dreimal gegeben und fand mit Ausnahme des zweiten Akts, welcher arge Längen hat, grossen Beifall, u. dürfte schon im Laufe der nächsten Woche noch mehrere Wiederholungen haben. — Die italienische Oper wird ihre Hallen mit Rossini's Moses eröffnen; diese einst so beliebte Oper ist in den letzten Jahren so umgearbeitet worden, dass sie fast als ein Novität betrachtet werden kann. — Zum Schrecken der Verehrer Verdi's wird Herr Calzado in der nächsten Zeit keine dessen Opern zur Aufführung bringen können, da die Anforderungen auf Honorar maasslos gesteigert wurden. Hoffentlich werden sich diese Differenzen ausgleichen lassen, damit allen Freunden der italienischen Oper Genüge geleistet werden kann. — J. Offenbach hat seiner Stelle als Orchester-Chef im französischen Theater entsagt, um sich ausschliesslich der „Bouffes-Parisiens" widmen zu können; dieses Unternehmen hat sich fortwährend einer so grossen Theilnahme zu erfreuen, dass sich Offenbach veranlasst sah, ein anderes Theater zu miethen, um auch im Winter Vorstellungen veranstalten zu können. — In der komischen Oper ist man mit den Proben eines neuen Werkes v. A. Adam „Gideon", Oper in 3 Akten und einem andern von V. Massé eifrig beschäftigt. — Unter Redaktion von Marcel de Ris erscheint seit dem 1. October eine neue Zeitung „L'Orphéon, Moniteur des Orphéons et sociétés chorales de France."

In Nro. 14 der Abendzeitung steht folgendes: Verschiedene Bühnen (auch Hoftheater) bereiten „Die Weiber von Weinsberg" von C. E. Conrad vor und ignoriren Robert Schumann's „Genoveva" noch immer. Dabei haben wir fünf Musikzeitungen und an vierig Journale, die „anständig" heissen und den „guten Geschmack" vertreten wollen, aber solchem Scandal geruhig zusehen oder wohl gar Beifall klatschen! (Auch nicht übel!)

Rundschau.

Frl. Agnes Büry befindet sich seit einigen Tagen in Leipzig und gedenkt dort längere Zeit zu verweilen.

Professor Marx in Berlin wird Vorlesungen über Musik beginnen, welche für das musikliebende Publikum berechnet sind.

Die Gesellschaft der Musikfreunde (Conservatorium) in Wien, soll sich in einer peinlichen Verlegenheit befinden, indem der Hof ihr seine Unterstützung entziehen will. Das ganze Institut, welches ziemlich bedeutende Schulden hat, wird dadurch in Frage gestellt.

Das Hoftheater in Dresden, welches seit längerer Zeit eifrig bemüht ist, längst verschollene gute Opern zur Aufführung zu bringen und wird Paers „Der lustige Schuster" in Scene setzen.

M. H. Hanser in Düsseldorf ist mit der Composition einer neuen komischen Oper „Am Rhein", Text von B. Scholz, beschäftigt.

Verdi's Oper „Rigoletto" fand in Hamburg günstige Aufnahme.

Alexander Dreyschock beabsichtigt im bevorstehenden Herbste eine Kunstreise nach Paris und Wien zu machen.

In Hamburg kam die seit längerer Zeit nicht mehr gehörte Oper „Giralda" von Adam mit grossem Beifall zur Aufführung.

Lortzings „Czaar und Zimmermann" wurde in Riga unter dem Titel „Flandrische Abentheuer" gegeben.

Der fünfte Band von Bach's Werken, zehn Kirchenkantaten enthaltend, wird im Monat November erscheinen.

Hof-Capellmeister Dorn hat eine neue komische Oper unter dem Titel „Ein Tag in Russland" vollendet.

Der Walzer-Componist August Lanner ist nach kurzem Krankenlager in Wien gestorben.

Dubliner Zeitungen melden den grossen Erfolg, welcher Meyerbeers „Prophet" dort gehabt.

Die Sängerin Emma La Grua, welche in Rio di Janeiro gastirt, erregt grosses Aufsehen.

Der bekannte Rheder Sloman hat das Hamburger Stadttheater für 170.300 Mark gekauft und dem Theater-Agenten C. A. Sachse die Direktion vorläufig bis zum 1. April 1858 übertragen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 41. **Cöln, den 13. October 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Streifzüge durch die Pariser Ausstellung.

VI.

Auf die Bogen- und Saiten-Instrumente folgen die Erzeugnisse der musikalischen Industrie, welche seit ungefähr fünfzehn Jahren eine unbestreitbare Wichtigkeit erlangt haben und fortan in der Nomenclatur der Instrumente eine besondere Klasse bilden werden, nämlich die Instrumente mit freiem Mundstück. Man bezeichnet sie im Allgemeinen mit dem Namen Harmonium, als den besten unter seinen vielen Vorgangern. Wie wohl bekannt, ist das Harmonium ein Instrument, dessen Töne durch den Luftzug eines Blasebalg, den der Spielende mit seinen Füssen in Bewegung setzt, entstehen. Die Herren Alexander Vater und Sohn (Nro. 9421 und 9475) haben eine schöne Auswahl dieser Instrumente ausgestellt, unter ihnen eins, welches sie Piano-Melodium nennen und das Orgel und Piano in sich vereint, dabei aber dennoch jedem Einzelnen dieser Instrumente seine volle Unabhängigkeit bewahrt und so dem Spielenden eine unabsehbare Reihe von Effecten zu Gebote stellt. Auch Herr Debain (Nro. 9502) hat in dieser Branche Vorzügliches zur Ausstellung geschickt und er ist eigentlich derjenige, dem man die meisten der mit dem Harmonium vorgenommenen Verbesserungen verdankt. So hat Herr Debain das Harmonium nach einer Reihe von Experimenten der Orgel in so fern genähert, als er heute Instrumente liefert, deren Röhren die Töne der Oboe, der Klarinette, des Basshorn, der Posaune und selbst bis zu einem gewissen Grade die Flöte wiedergeben, doch ist es ihm bis jetzt noch nicht gelungen, das Harmonium als geeignetes Instrument zum Begleiten des Gesanges hinzustellen und auf diesen Punkt, der durch die Wiedergabe des Tons der Singflöte erreicht würde, möchte ich seine Aufmerksamkeit lenken. Auch Herr Debain hat ein dem Piano-Melodium der Herren Alexander ähnliches Instrument, welches er Harmonicord nennt, und ihm verdankt man endlich noch die sogenannten Piano-Mecaniques, die nach der von Engramelle angebahnten und in seinen 1775 erschienenen Schriften näher entwickelten Theorie construirt sind. Engramelle ging vornehmlich von der Ansicht aus, dass man die Walzen, welche bei den Spieluhren die Melodie repräsentiren, durch Flachstücke ersetzen könne und müsse und diese Ansicht hat Debain in seinem Piano-Mecaniques glücklich verwirklicht. So ist dieses Instrument für den Unkundigen eine angenehme Unterhaltung geworden, da er nur mit der einen Hand die mit Stiften versehenen Flachstücke an die bezeichnete Stelle einzuschieben und mit der andern eine Drehkurbel in Bewegung zu setzen hat. Das vollendete Piano-Mecanique führte den Erfinder auf ein anderes Instrument Antiphonel, welches seitdem das für die Kirche geworden, was das Andere für das Haus ist und das ist kein unwichtiger Punkt in einer Zeit, wo an manchen Orten der Gottesdienst aus Mangel an Organisten der Feierlichkeit entbehrt.

Und nun, ehe ich mich von den Instrumenten mit freiem Mundstück abwende, will ich noch eines, das mir in der Ausstellung wie ein alter Bekannter entgegenschaute, in den Kreis meiner Betrachtungen ziehen. Dieses Instrument gibt ein bemerkenswerthes Beispiel vorübergehenden Erfolgs ab und beweist, wie viel man bei solchen Gelegenheiten in der Rolle des Propheten wagt, namentlich, wenn man seine Prophezeiungen drucken lässt. Ein geschickter Uhrmacher, der zugleich guter Mechaniker, Namens Leclerc hatte zur Zeit als die Erfindung des Accordeon dies Instrument en vogue brachte, seine Mussestunden ähnlichen Versuchen gewidmet und wollte die fühlbaren Mängel des Accordeon, als

begränzter Umfang und monotone Effecte in so weit verbessern, als er ein neues Instrument zu schaffen suchte, das sowohl für sich allein wie als Theil des Orchesters in selbstständiger Form auftreten könne. Diese Versuche führten zur Construction des Melophon. Das neue sehr geistreich erdachte und ebenso geschickt ausgeführte Instrument hatte einen chromatischen Umfang wie Altgeige und Violine zusammengenommen, gab selbst halbe Töne wieder, und ebenso mit Leichtigkeit die schwierigsten Accorde. Ausserdem war die äussere Form eine gefällige, etwa einer dicken Guitarre gleich, und machte es so dem Spielenden bequem das Instrument vor sich zu halten. Da nun Anfangs sich die Spielenden auch hüteten, den Theil, welcher den Mechanismus enthielt, vor zu viel Augen zu öffnen, so war das grosse Publikum um so mehr über die Resultate entzückt und des Lobes für den Erfinder war kein Ende.

Das Melophon mit seinem doppelten Blasebalge mit seinen Reihen von Pfeifen und seiner Claviatur, die in der Reihenfolge der Länge die chromatische Tonleiter in der der Breite die Quinten wiedergibt, ist jetzt so bekannt, dass ich mir eine nähere Beschreibung wohl ersparen kann; das will ich aber nachholen, dass man einen Augenblick lang glaubte, die neue Erfindung würde allen Künstlern, die sich ihr weihten, neue Bahnen eröffnen. Die Akademie, das Conservatoir nahmen das Melophon mit dem grössten Wohlwollen auf. Man gab Concerte auf dem neuen Instrument, Halevy schrieb in seiner Oper Guido und Ginevra ein eigenes Stück für dasselbe und in einem Werke über die neue Erfindung dessen Widmung Cherubini annahm, scheute man sich nicht, zu erklären, dass in dem Melophon Alles neu sei, dass Alles in demselben Gefühl und Leben athme, dass es die Instrumente nicht allein auf das täuschendste nachahme, sondern auch kühn der Flöte, Clarinette, Posaune, Oboe, Violine. Orgel, dem Violoncell und dem Horn Trotz bieten könne, ja dass ein einziges Melophon die Wirkung von zehn unisono gespielten Violinen hervorbringe. Das alles sprach und schrieb man und heute ist das Melophon verlassen und vergessen, so dass ich erstaunt war, ein solches Instrument auf der Ausstellung zu sehen. Zu diesem jähen Fall trug indess das Übermass des anfänglich gespendeten Lobes nicht allein bei. Die Schwere und der bedeutend hohe Preis des Instruments waren ebenso bedeutende Hemmnisse und man wendete sich mehr den leichteren und billigeren Fisharmonikas zu, die zudem mit jedem Tage mehr verbessert wurden, während das Melophon das blieb, was es war. Die von Herrn Jacquet (Nro. 9433) ausgestellten Melophons zeichnen sich durch elegante Construktion und einige Verbesserungen in der Claviatur aus. —

Ehe ich jetzt über die in der Ausstellung befindlichen Pianos spreche, sehe ich mich zu einer Bemerkung veranlasst, von der die Preisvertheilungs-Jury wohl Notiz nehmen sollte. In der Provinz wie ausserhalb Frankreichs hat man sich nämlich wörtlich an die Bestimmungen des Programms gehalten und so in Ansehung des schmal bewilligten Raums wenig Erzeugnisse eingeschickt. In Paris hingegen nahm man es nicht so genau und namentlich als es auf die Eröffnung losging, war man gewissen Personen gegenüber mehr als freigebig, ja man beredete sogar einige, mehr Instrumente als sie sich ursprünglich vorgenommen hatten, auszustellen. Da nun aber die Jury nicht nur auf die Qualität allein, sondern auch auf die Quantität, als Zeichen einer ausgedehnten Industrie, sehen soll, so könnte sie leicht zum Nachtheile der Provinz in Irrthümer verfallen, denen ich durch diese kleine Bemerkung gerne vorbeugen möchte.

So hat unter Andern Herr Martin aus Toulouse (Nr. 9546), welcher vor der Ausstellung in dem Concertsaale des Athenäums eine ganze Auswahl von Pianos, die für Paris bestimmt waren und von denen man jedes vorzüglich nennen musste, zur Ansicht aufgestellt hatte, nur die Erlaubniss erhalten, ein einziges Instrument zur Industrie-Ausstellung zu schicken. Doch sonderbare Sache! Wenn die Beschränktheit der Pariser Wohnungen vielleicht mit ein Grund zur Erfindung der Pianos droits war, so sollte man doch glauben, dass in der Provinz wo es noch weite Wohnungen und grosse Säle gibt, das Tafelclavier und der Flügel ihr Recht weniger verkümmert erhalten hätten. Aber nein! das Piano des Herrn Martin ist, wie fast alle Andern, ein Piano droit, denn die Toulouser wollen es so und Herr Martin fabrizirt demzufolge nur Pianos droits, deren jährlich gegen achtzig aus seinem Etablissement hervorgehen.

Die Beschreibung der von Herrn Pol-Louis aus Nimes (Nro. 9562) ausgestellten Pianos, die sich durch zwei sehr wichtige Verbesserungen auszeichnen, in meinem nächsten Artikel. Die eine dieser Verbesserungen besteht in einem Wirbelbalken von Kupfer mit in Schrauben laufenden Wirbelpflöcken, die andere in einem mit ringsum laufenden Schienen versehenen Saitenhalter. Auf beide Erfindungen hat Herr Pol-Louis Patent genommen.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

H. Weidt. Der Glockenguss zu Breslau. Ballade von Wilh. Müller für eine Bariton oder Bassstimme mit Klavierbegleitung. [Op. 29. Braunschweig, G. M. Meyer jr. 17½ Sgr.

Eine recht anziehende aber schauerliche Sage. — Durchweg melodiös und sangbar, mit Ausnahme einer Stelle, Adagio Seite 9 „der Knabe liegt am Boden, er schaut sein Werk nicht mehr etc.". Ist eine dunkle, mystische Färbung auch hier angebracht, so hätten wir die dissonirend modulatorische Behandlung doch mit etwas mehr Geschmack gewunscht als hier in dem schwerzusingenden Gange vorzufinden ist. Sonst im Ganzen recht dankbar.

E. Friedr. Richter. Fantasie und Fuge für die Orgel. Op 19. 20 Sgr.

— Sechs Trio oder Choralvorspiele für die Orgel. Op. 20. 20 Sgr.

— Drei Präludien und Fugen für die Orgel oder Pianoforte mit Pedal. Op. 21. 1 Thlr.
Sämmtliche drei Werke in Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

Abgerechnet, dass dieselben bei einem klassischen Gepräge dennoch keinen trockenen contrapunktischen Charakter eigensinnig behaupten, sondern vielmehr Gefühlstiefe und Schule vereinigen, eignen sie sich ebensowohl beim Studium, als auch zur wirklichen kirchlichen Erbauung und musikalischen Erhebung. —

Op. 19 und Op. 21 möchten als Fantasien für die Orgel in letzterer Beziehung ganz besonders zu empfehlen sein, obschon der technischen weitern Fortbildung namentlich einer bedeutenden Entwickelung für die Pedalfertigkeit sowie im Registriren; vollkommen hinreichende Gelegenheit gegeben wird. Als besonders hervorragend musikalisch schön und bedeutend in echter Contrapunktirkunst mögen wir gerne des herrlichen Vorspiels, nebst fünfstimmiger Fuge in Op. 21 erwähnen. Gedenken wir des übrigen, so liesse sich noch manches erfreuliches mittheilen, und dürften wir z. B. dem glücklich wirkenden Contraste in der a moll Fantasie op. 19 des lieblichen as dur Mittelsatzes (in sanften Stimmen gehalten) dem grandiosen Charakter des übrigen gegenüber unmöglich unsern Beifall versagen.

Nun zum Op. 20. — Trio ist hier in der ursprünglichen Weise „dreistimmiger Satz" und nicht in der mit der Neuzeit veränderten Bedeutung verstanden, wie wir die Benennung bei heutigen Menuetts oder Scherzo's wohl zu nehmen haben.

In scheinbar dürftiger Stimmenzahl, stets harmonische Fülle, zugleich Freiheit in der Bewegung der Stimmen selbst zu beobachten, — dieser Kunst hat unser Componist, in wahrhaft achtungswürdigem Genügeleisten, wacker entsprochen. Was kann noch fehlen, wenn wir schliesslich dem eleganten und deutlichen Druck im Namen der musikalischen Welt unsern verbindlichsten Dank auszusprechen, uns durchdrungen fühlen — nichts als dass zur Förderung des wahrhaft gediegenen Orgelspiels, dieser hehren, aber schweren Kunst, zur Weckung des reinen Geschmacks — dem steifen Zopfdünkel althergebrachter vertrockneter Ansicht zum Trotz — sich genannte drei Werke, ihrem Verdienste gemäss, üppig bewähren mögen. Käme es blos auf sie an, so hegten wir auch nicht den geringsten Zweifel.

F. Twietmeier. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 6. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 Sgr.

Sie sind Robert Franz gewidmet, und ahmen auch dessen Art u. Weise, besonders in Betreff der Einfachheit bis zur Excesse nach. Schön und fein gearbeitet, us den subtilsten Mondscheinharmonien erkennen wir wohl musikalischen Werth nach dieser Richtung, möchten aber etwas gesunde Derbheit, der transscendenten Vornehmheit vorziehen. Das am meisten ansprechende, in Beziehung seines frischen Lebens ist Nro. 4 O Heimath mein ich denke dein etc.

Das hier im allgemeinen gesagte, gilt auch für ein jüngeres Opus des Herrn Twietmeier, indessen ist nicht zu läugnen, dass sich darin sein Talent in viel glücklicherer Weise offenbart hat.

F. Twietmeier. Acht Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 5. Ebendaselbst. 20 Sgr.

Nur eines wäre dabei sehr zu wünschen, nämlich statt acht eine geringere Anzahl und eine etwas grössere Ausdehnung jeder Nummer, um zur vollen Berechtigung des Namens Lied gelangen zu können. — So sind es diminutive Liedchen, deren Qualität zwar ausgezeichnet, deren Quantität wie gesagt wir aber eben deshalb umso mehr reducirt wünschen möchten.

15.

Ch. Le Corbeiller. Rondolette sur un motif original pour Piano. Op. 31. Leipzig. F. Hofmeister. 12½ Sgr.

Eine recht hübsche und effectvolle Piece, welche nicht zu den gewöhnlichen Salonstücken gerechnet werden darf.

C. T. Brunner. Bunter Kranz der Jugend. 8 leichte instructive Tonstücke im Umfange der Melodie von 5 Tönen für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 303. Leipzig, F. Kistner. 2 Hefte à 12½ Sgr.

Der Verfasser bekundete schon in manchen Werken auf eine sehr erfreuliche Weise seine Geschicklichkeit der klavierspielenden Jugend Lust zum Studium zu machen; auch vorliegende Hefte sind in jeder Beziehung geeignet anregend zu wirken und dürfen deshalb allen zur Beachtung empfohlen werden.

Adolph Kullack. Die Kunst des Anschlags. Ein Studienwerk für vorgerücktere Klavierspieler und Leitfaden für Unterrichtende. Op. 17. Leipzig, F. Hofmeister. 2½ Thlr.

Dieses Werk, Franz Liszt gewidmet, macht mehr die qualitative als quantitative Schwierigkeit zu ihrem Gesichtspunct und übertrifft deshalb fast alle bisher erschienenen Schulen, die nur blose Fingerfertigkeit bezwecken; sie zeigt nicht allein einen besonderen Fleiss und Liebe zur Sache, sondern auch hinsichtlich der Auswahl der zur Benutzung empfohlenen Originalwerke, die durchaus gediegene Richtung des Verfassers. Wir ermangeln nicht, eine Vorbemerkung des Herrn A. Kullack hier anzuführen, um den Leser mit dessen Ansichten bekannt zu machen: »Der Anschlag ist die Kunst, den Ton auf dem Pianoforte nicht allein schön, sondern auch nach seinem verschiedenen Zusammenhange richtig zu bilden. Um beide Begriffe zu fassen, ist es daher nöthig, die Unterschiede kennen zu lernen, die der Ton und in Folge dessen der Anschlag auf dem Clavier haben kann und haben soll. Die methodische Darstellung dieser Unterschiede ist die Aufgabe des vorliegenden Werkes. Dasselbe stellt alles das zusammen, was hinsichtlich des Anschlags in der Spielweise älterer und neuerer Virtuosität, Gewohnheit und Thatsache geworden ist. Möchte dieses Werk die verdiente Anerkennung finden. 4.

Ein Concert auf Tahiti.

Wohl selten — erzählt der ausgezeichnete Violin-Virtuos Hauser, dessen höchst interessante Erlebnisse auf seiner Kunstreise um die Welt die „Ostd. Post" mittheilt — dürfte ein Concertgeber ein so wunderliches Publikum um sich versammelt haben, als jenes, welches mich am 6. October in Tahiti umgab.

Das Lokal, jetzt zum Concertsaal improvisirt, diente früher zum Götzentempel der Eingebornen; später wurden hier die falschen Götter auf Befehl der Königin verbrannt, noch später verdammte hier ein französisches Kriegsgericht die aufrührerischen Indianer zum Tode, und jetzt steht auf derselben Stelle ein schwarzbefrackter Virtuos und sucht mit der Geige und Bogen den Naturkindern einige Begriffe jener modernen europäischen Cultur beizubringen. Rechts von tropischen Pflanzen umgeben, sassen der Gouverneur und seine Gemahlin, umgeben von vielen Officieren in hellschimmernden Uniformen. Links ist der aus Strohmatten mit buntem Baumwollenzeuge behangene Platz der barfussen Königin errichtet und den anderen Theil des Saales füllten die eigenthümlichen Gestalten der Eingeborenen, deren Gehörsinne bis jetzt noch gesund und unverdorben und für keinen anderen Gesang als den der Nachtigall schwärmten. Ich trat hervor, verneigte mich vor dem barfussen Auditorium und eröffnete mein Concert. Freilich brauchte es einige Zeit, bis man diesem Publikum begreiflich machte, dass man im Concerte nur hören soll, was doch die Meisten nicht zu wissen schienen, denn sie sprachen einige Mal so laut, dass ich immer unterbrochen wurde und wieder beginnen musste.

Ich spielte die »Othello-Phantasie« von Ernst, aber ein schmetterndes Trompetengedröhne mit obligatem Paukenwirbel hätte gewiss mehr Vergnügen gemacht, denn ausser einigen befreundeten europäischen Händen rührte sich kein Fingerchen. Das Stück ging, ohne ein Zeichen des Wohlgefallens, seinem Ende entgegen; so ungelobt spielte ich noch vor keinem Publikum des Erdenrundes. Die Königin, einen kleinen Jungen an der Hand führend, erschien jetzt, begleitet von ihren Hofdamen, die, barfuss wie ihre Herrin, in phantastischer Toilette in den Saal traten und in neugieriger Bewunderung der Dinge warteten, die da kommen sollten.

Die erste Musik-Celebrität Otahaiti's, Mr. Connieux, Chef der französischen Militairkapelle, ein breitschultriger Riese, erschien jetzt und spielte ein Stück auf der Flöte. Man sagt, es wäre eine Cavatine aus „Ernani" gewesen, und man hätte vielleicht das Stück als solche erkannt, wenn dem korpulenten Bläser, dem vor Anstrengung die Schweisstropfen auf der Stirn standen, nicht die meisten Töne versagt hätten und unglücklicherweise ausgeblieben wären. Dieser Künstler hatte ausser-

dem noch die originelle Manier, beim Heraustreten der Frau Gouverneurin ehrerbietigst die Hand zu küssen, eine Huldigung, die, obwohl sie eine Zurücksetzung für die barfusse Pomare und ihre gelben Hofdamen bildete, doch viel verzeihlicher als sein Flötenspiel war, denn dieses wollte gar kein Ende nehmen, und trotz meiner beredten Zeichen, endlich einmal aufzuhören, blies er immer weiter. Schon sah ich zu meinem Schrecken die gähnende Pomare sich von ihrem Sitze erheben, schon sah ich die Naturkinder, deren Gehör auf eine so harte Probe gestellt wurde, den Saal verlassen, alle verlockenden Verheissungen, die barfusse Monarchin durch mein Spiel zu entzücken, alle Illusionen von Orden und Ruhm waren dahin! O, du unglückseliges Flötenspiel! Pomare verliess, ohne mich gehört zu haben, den Saal, vertrieben von dem heillosen Flötisten. Nachdem ich mein empörtes Gemüth so gut, wie möglich beruhigt und der Franzose zu blasen aufgehört, trat ich abermals hinaus vor das Publikum. Ich nahm alle meine Kraft zusammen, spielte sentimentale Liebeslieder und Paganinische Hexenvariationen, aber vergebens; kein Zeichen des Wohlgefallens belohnte mich, die gelben Insulaner blieben starr und theilnahmlos wie vorher.

Da fasste ich in arger Noth, den unvermeidlichen Fiasko vor Augen, einen kühnen Entschluss. Hilf Du, Spiegelfechterei, dachte ich, und riss ergrimmt vor den Augen des gaffenden Publikums die Saiten von der Geige u. spielte auf der G-Saite allein Paganini's „Carneval". Das wirkte. Ein Murmeln der Ueberraschung durchflog die Menge, und bald war ich von gelben Naturenthusiasten umringt, die bei jeder Passage, in's Besondere aber bei den Flageolettönen, in ein Beifallsgejohle ausbrachen, wie es ein civilisirtes Publikum gar nicht hervorzubringen vermag. Immer spielte ich nur den Carneval, immer improvisirte ich neue Variationen, und je toller und barocker diese klangen, desto enthusiastischer jauchzten meine barfussen Bewunderer, die nicht eher den Saal verliessen, bis mein Arm ermüdet sank und nicht mehr im Stande war, den Bogen zu führen.

Nach dem Concerte war ganz Tahiti in enthusiastischer Aufregung. Alles erzählte sich von dem fremden Geiger, der über so viele Meere hergeschifft kam und auf dem Holz so gut wie ein Vogel zu pfeifen verstehe. Die schönsten Blumen und Früchte wurden mir ins Hotel geschickt; wenn ich spiele, sammelt sich eine Schaar Bewunderer unter meinen Fenstern, und wenn ich ausgehe, grüsst mich Alles und kommt mir freundlich entgegen, — kurz, ich bin der Held von Tahiti. Und diese Wunder hat nur der „Carneval" bewirkt.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Der Bürger-Männergesang-Verein „Harmonie" unter Direction des Herrn W. Herx brachte Sr. Majestät dem Könige in Brühl eine Serenade und hatte sich grosser Anerkennung zu erfreuen. —

— Wagners „Tannhäuser" welcher seit voriger Woche bereits zweimal bei ausserordentlich gut besetztem Hause zur Aufführung kam, darf eine Lieblingsoper des hiesigen Publikums genannt werden, obgleich von vielen Seiten nichts versäumt wurde, dieselbe als ein Werk zu bezeichnen, welches wohl einem tüchtigen Dilettanten, nicht aber einem Künstler zur Ehre gereichen könne. Was die Aufführung betrifft, so muss die erste eine übereilte genannt werden, da sowohl auf der Bühne, als auch im Orchester manche Fehler hörbar waren. Herr Director Kahle sang die Titelpartie sehr brav. Frl. Uhrlaub (Elisabeth) suchte im zweiten Akt mehr durch Quantität der Stimme als durch musikalischen Ausdruck zu glänzen, im dritten Akt war ihre Leistung eine tadellose. Herr Leithner sang den Wolfram mit verdientem Beifall. Ueber Herrn Krén (Landgraf) welchen wir an jenem Abende zum ersten Mal hörten, können wir nur bemerken, dass seine Stimme eine sehr starke, doch wenig geschulte genannt werden muss; sein Vortrag liess mitunter gar sehr zu wünschen übrig. — Frl. Koch welche die Venus sang, war so befangen, dass wir fernere Leistungen abwarten müssen, bevor wir ein Urtheil über dieselbe zu fällen im Stande sind. — Frl. Maass sang den Hirten recht schön.

— Der hiesige Männergesang-Verein ist vor einigen Tagen von seiner Triumphreise nach Paris zurückgekehrt.

— Der Sängerbund gab letzten Sonntag ein Concert zu einem wohlthätigen Zweck in dem benachbarten Mülheim und erndtete lebhaften Beifall.

Berlin. Mit Freuden begrüssen wir das äusserst mühevolle Unternehmen des Orchester-Vereins, der am Sonnabend seine interessanten Concerte im neuerbauten Arnimschen Saale eröffnete. Wir kommen durch diese Concerte, die fast ausschliesslich der neueren Musik gewidmet sind, demnach endlich auf den Standpunkt, wo andere Städte, obenan Leipzig, bereits vor 20 Jahren gewesen. Dort war und ist man nicht so exclusiv klassisch, wie es unser dünkelhaftes Publikum der Symphonie-Soirée sein zu müssen glaubt; man hört die Werke der Zeitgenossen und bringt ihnen ein empfängliches Herz entgegen. Eine Schande war es, als im hiesigen Concertsaal vor einem Jahre Schumanns durch und durch geistvolle D-moll-Symphonie vor den Schranken jener engherzigen störrigen Zuhörerschaft stand, und am Ende wie ein Mittelgut mit Nasenrümpfen und unglaublicher Vornehmthuerei für immer bei Seite gelegt wurde. Dieser Ausschliesslichkeit, wenn wir nicht hinter andern Städten zurückbleiben sollen, musste ein Ende gemacht werden. In jener Gesellschaft ist Besserung nicht denkbar: sie ist ergraut in Haydn'schen Menuetten und kokettirt mit dem Beethoven-Verständniss, wie sie denn auch sehr bezeichnend Beethoven's F-dur-Symphonie die kleine und schwächste nennt. Es müsste also eine neue entstehen, welche die längst schmerzlich gefühlten Lücken ausfüllt und so wünschen wir denn von Herzen Glück und ein segensreiches Fortbestehen. — Der erste Abend brachte uns Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre, Beethoven's Violin-Concert, Chöre und Märsche aus den Ruinen von

Athen, und Robert Schumann's B-dur-Symphonie Das Orchester, unter Leitung des Herrn Musik-Direktors Stern ist vortrefflich einstudirt und erwarb sich in der Ouvertüre und in der sehr schwierigen Symphonie den ersten wohlverdienten Lorbeer. Das geniale, in allen Sätzen den hohen Geist und Meisterschaft bekundete Werk Schumann's wirkte zündend auf die freudig erregten Zuhörer, und konnte das himmlische Es-dur-Adagio wegen seiner Verbindung mit dem Scherzo nicht mit Beifall gekrönt werden, so möchten wir dem Orchester dafür noch nachträglich einen ganz besonderen Kranz reichen. Wir bedauern, dass der Raum uns nicht gestattet, näher in Einzelnheiten eingehen zu können, unmöglich doch können wir das gediegene, durch und durch correkte Violinspiel des Herrn Concertmeisters Laub und die prächtige Wirkung der Chöre und Märsche aus den Ruinen von Athen unerwähnt lassen. — Eine höchst überflüssige analitische Einleitung, stellenweise mit salbungsvollem und scheusslichem Deutsch, fand sich auf den einzelnen Plätzen vor.

— Ein Theil des Königl. Domchors begibt sich, in Folge einer Einladung Ende d M. nach Hamburg, um zum Besten des dortigen Gustav-Adolph-Vereins zwei Concerte zu geben.

— Mitglieder der Königl Bühne haben die Weisung erhalten, den bekannten Claqueurs keine Billets mehr zu verabfolgen.

— Die jüngste Vorstellung von Meyerbeer's Robert der Teufel war eine vorzügliche und will es scheinen, als unterzöge sich Herr Capellmeister Dorn der Leitung Meyerbeer'scher Werke mit ganz besonderer Liebe zur Sache.

München. Die Augsb. Allgem. Ztg. berichtet aus München vom 4. October: Die zu Anfang des heutigen grossen Concertes im Glaspalaste vorgekommene bedauerliche Störung war keine Katastrophe, aber es war nahe daran, eine zu werden. Die Verkleidung eines zum Eingang dienenden Seitenraumes, unten aus einer Bretterwand, oben aus Leinen bestehend, war zwischen den Boden des Gebäudes und den der ersten Galerie nur nachlässig eingeklemmt, und gab, vermuthlich weil sich Jemand anlehnte, ein wenig nach, so dass die Leisten krachten und der Fleck Leinwand herunterfiel. Aus diesem kleinen Anlass entwickelte sich der furchtbarste Tumult Herr Kindermann trug eben ein Solo vor, als die Bewohner der ersten Galerie, welche glaubten, eine Wand lege sich um, von ihren Sesseln auffuhren und gegen die Stiege zustürzten Die zweite Galerie, welche dieses donnerähnliche Gepolter unter ihr nicht anders zu deuten wusste, als durch einen bereits erfolgten Einsturz der ersten, setzte sich gleichfalls in Bewegung. Beim Anblick dieser Flucht glaubten die auf den gegenüberstehenden Galerien befindlichen Zuhörer an ein Weichen des Gebäudes und eilten mit Zurücklassung von Hüten, Shawls u. s. w. nach ihren Stiegen. Es war nur ein Zwischenraum von 12 Secunden und statt der herrlichen Harmonien erfüllte entsetzliches Wehgeschrei die Luft Auch die Bewohner des Parkets begannen zu fliehen; die Beherzteren riefen: Ruhe! Es ist nichts! Aber derlei wurde nicht gehört in dem allgemeinen Chaos. Hier war es, wo nicht nur die Galerien, sondern besonders auch die eichenen Treppen eine Art Feuerprobe bestanden Alles schob und drängte die Stufen hinab, ein einziges brechendes Geländer hatte schauerliches Unglück herbeigeführt, aber nichts wankte, nichts gab nach. Als man endlich das heitere luftige Dach des Glaspalastes noch immer ruhig auf den schlanken Säulen ruhen und keine der letzteren wanken sah, und als das Riesen-Orchester mit einem dreimaligen, auch das ärgste Geschrei durchtönenden Tusch Ruhe gebot, begann sich der Sturm zu legen. Vom Orchester, von den Gallerien, vom Parterre, von allen Seiten wurde mit Tüchern gewinkt, und als man Se. Majestät den König Ludwig, der mit der Prinzessin Alexandra, Prinz und Prinzessin Luitpold in einer prachtvoll dekorirten Lage dem Feste beiwohnte, noch immer mit heiterer Fassung auf seiner alten Stelle sah, wiederhohe die Versammlung das stürmische Hoch, das sie bereits bei der Ankunft des Königs angestimmt hatte. Nach einer Weile erholten sich auch die Sänger und Sängerinnen und stellte sich das schwere und das leichte Instrumental-Geschütz wieder in Schlachtordnung. Doch wurden im ersten Wirrwarr ungefähr ein Dutzend Violen und Violinen zertreten. Nicht nur die Masse als solche, sondern auch Einzelne zeigten bei diesem Anlass schreckliche Verwirrung; viele auf der Galerie befindliche Personen schlugen die Scheiben ein und flüchteten auf das Dach; ein paar wollten sich sogar auf die hart am Gebäude stehenden Bäume hinüberschwingen und wurden nur durch heftigen Zuruf abgehalten. Andere kletterten vom Parterre auf die untersten, etwa 20 Fuss vom Boden abstehenden Fenster und sprangen hinaus Contusionen und Verletzungen gab es in Masse, doch ist merkwürdiger Weise Niemand verunglückt oder auch nur gefährlich verletzt.

Paris. Die italienische Opern-Gesellschaft fand bei der ersten Aufführung von Rossins's „Il nuove Mosè" nur äusserst geringen Beifall und muss ziemlich reorganisirt werden, wenn es dem Director gelingen soll, denjenigen Ansprüchen zu entsprechen, welche man an dieses Institut zu stellen, seit Jahren gewohnt ist. — In der vorigen Woche kam „Santa Chiara" zweimal zur Aufführung; Sr. Hoheit der Herzog von Coburg war mit dem gezeigten Eifer so zufrieden, dass derselbe sich veranlasst fand, dem Director Crosnier das Commandeur-Kreuz, dem Capellmeister Girard das Offizierkreuz des Coburg'schen Ordens zu verleihen; die Herren Roger Belval und Mario empfingen prachtvolle Tabatieren und die Damen Lafon, Dussy, Rosati und Plunket. Armbänder von grossem Werthe. — Während des bevorstehenden Aufenthaltes des Herzogs und der Herzogin von Brabant, wird die Oper des belgischen Componisten Limnander „Die Montenegriner" in Scene gesetzt.

Neapel. Die Gazzetta musicale di Napoli spricht sich über Meyerbeer's Ouvertüre zum „Nordstern" (sinfonia della Stella del Nord) folgendermaassen aus. „Das Werk ist eine kleine Dichtung für sich. Es beginnt mit einem von den Bässen getragenen Marsche, welcher auch im Verlaufe der herrlichen Composition überall vorher wiederkehrt. Von diesem Andante in Es-dur gelangen wir auf die einfachste und naturgemässeste Weise zu einer Melodie heiteren Charakters in G-moll, welche bis zu der Stelle, wo nach einem Rallentando ein anderes Motiv in B-dur eingesetzt höchst charakteristisch von Triangelschlägen und dem ausgehaltenen Triller der zweiten Violinen begleitet ist. Das erstere Motiv kehrt noch einmal wieder, um dann dem ersten Marsche Platz zu machen, der diesmal stolz und gewaltig eintritt Dann aber folgt ein Satz in G-dur von wunderbarem Reize, getragen von Cello, Horn und Oboen und begleitet von schnelleren Har-

fengängen. Noch einmal kehrt der Marsch wieder und leitet in eine Art Stretta über, an die sich ein 2. Orchester auf der Bühne mit jubelnden Fanfaren betheiligt. Beide Orchester wechseln ab in kriegerischen Fragen und Antworten und beenden in vereinigter Macht endlich in der erhebendsten Weise das grossartige Werk.

Seit längerer Zeit treibt sich in Breslau ein Industrieritter herum, der sich nach Gutdünken für den Capellmeister Heinrich Marschner, für den Capellmeister Louis Spohr, oder auch für den Concertmeister Lipinski etc. ausgiebt, und unter Vorzeigung falscher Dokumente um eine Unterstützung anspricht. Endlich hat ein dortiges Blatt die Umtriebe dieses Menschen der Oeffentlichkeit übergeben.

Die Zwischenactsmusik im Münchner Hoftheater ist folgendermassen eingerichtet: Bei jedem Stücke erhält der musikalische Dirigent, wofern er das Stück nicht selbst liest oder schon kennt, vom Regisseur eine kurze Skizze über den Inhalt der einzelnen Acte oder es wird wenigstens der Character der einzelnen Musikstücke genau bestimmt. Ist wegen Umkleidens etc eine längere Pause nöthig, so wird auch dies bemerkt. Letzterer wird aber nie in der Weise missverstanden dass man dann glaubt, den Zwischenact ganz mit Musik ausfüllen zu müssen. Man wählt dann wohl ein längeres Tonstück, macht aber vor und nach demselben eine kleine Pause. Sind es Stücke von besonderem Werthe, so richtet sich auch die Musik und mit ihr die Grösse des Orchesters darnach. So wird z B. bei Macbeth (mit grossem Orchester) zuerst Chelard's äusserst charakteristische Ouvertüre zur Oper gleichen Namens gegeben und vor dem 2. Acte der Einzugsmarsch in die Burg Macbeth's aus derselben Oper. Dem 3. und 4. Aufzuge gehen zwei trefflich passende Entreacte aus Cherubini's Medea voraus und dem letzten Acte ein „Schlachtmusik" bezeichnetes Tonstück von Mozart. Coriolan und Egmont werden nie ohne Beethoven's Musik gegeben.

Rundschau.

Wagners „Tannhäuser" ist in Elbing mit vorzüglicher Darstel- und pomphafter Ausstattung in Scene gegangen und fand ausserordentlichen Beifall.

Herr Ellmenreich, Mitglied des Hoftheaters, gab in Wismar ein Concert, in welchem derselbe nur eigne Compositionen zur Aufführung brachte.

In Hannover wurde während der Anwesenheit I. I. M. M. des des Königs und der Königin von Preussen auf Befehl Wagners „Tannhäuser" gegeben.

In Dresden wird ein zweites Theater erbaut.

Marschner hat seine neue Oper „Der Goldschmied von Ulm" (Text von Mosenthal) vollendet; dieselbe kommt binnen einigen Wochen in Wien zur Aufführung.

Im 2. Gewandhaus-Concerte in Leipzig spielte Herr A. Rubinstein sein neuestes Concert.

Herr Musikdirector Otten in Hamburg wird auch in der bevorstehenden Saison 3 grosse Concerte veranstalten; im ersten und zweiten Concert hat Herr Johannes Brahms sein Auftreten als Pianist zugesagt.

In Frankfurt a. M. hat das Theater alle Aussicht, der bevorzugte Mittelpunkt der gesammten künstlerisch ausgestatteten Geselligkeit zu werden. Neuerdings ward nämlich der Beschluss gefasst, auch die Museumsabende — musikalische und declamatorische Vorträge — die ein grosses Publikum besitzen — ins Theater zu verlegen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 42. **Cöln, den 20. October 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr. Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Das Münchener Musik-Fest.

(Den 4. und 5. October 1855.)

I.

Insofern Musikfeste den Gesammtausdruck eines vielköpfigen musikalischen Gesammt-Wissens und Könnens versinnlichen und eben dadurch einen erfreulichen Beweis von der Liebe, dem Sinne für die Tonkunst bieten und für die bedeutende Stufe des musikalischen Verständnisses zeugen, waren die Wiener Musikfeste durch eine lange Reihe von Jahren der Gesammtausdruck des musikalischen Könnens, Wirkens und Lebens Wiens, der Bewohner einer Stadt, die sich um die Fahne der schönsten Himmelstochter schaarten, als wackere Kämpen, unermüdet bei Proben, durchdrungen von Begeisterung, gebildet in einer Schule, gross gezogen in einer Stadt, deren Pulsader Musik, auf deren tonliches Leben Haydn, Mozart, Beethoven milde und beifällig lächelnd herabnicken von ihren Sternensitzen, und die endlich ihren Stolz, ihre Freude darin fanden die von den Lieblingen der Götter, in Weihestunden geschaffenen Werke vollendet, wie aus einem Gusse wiederzugeben. Welche Stadt, wie eben Wien, umschloss zu gleicher Zeit solche Oratoriensänger wie den edlen Meistersänger Staudigl (Bass), Dr. Lutz, Tietze (Tenor) Hasselt-Barth, Hagek, Mayer (Sopran) Schwarz, Bury (Alt)? Wie oft rauschten Haydn's, Händel's, Beethoven's, Mendelssohn's Oratorien mehr als tausendstimmig, Begeisterung erweckend vor unserm Ohr vorüber! Nicht vergessen durfen wir die Lind in der „Schöpfung", eben so wenig die sogenannten „gemischten Concerte" einzelne Chöre, Symphonien, Ouverturen etc. etc. enthaltend.

Das waren Musikfeste einer ausgedehnten Besprechung werth. Musikfeste wie wir sie jetzt in Deutschland nur noch am Rhein hören können, welche, wenn wir auch wie hier den pekuniären Vortheil nicht ausser Acht lassen wollen, nicht ungeheure Kosten verursachten, bei welchen man nicht für die Bequartirung der Mitwirkenden sorgen musste, nicht sich in die Nothwendigkeit versetzt sah, alle möglichen Gesangsvereine, wie z. B. hier oft aus den unbedeutenden Orten aus Augsburg, Ansbach, Eichstädt, Freising, Landshut, Moosburg, Nürnberg, Regensburg, Passau, Schwabmünchen, Ulm, Würzburg u. s. w. grösstentheils gegen Honorar und Reisevergütung beizuziehen, wo man im Gegentheil oft treffliche Kräfte zurückweisen musste, Musikfeste, die mit einem Volksfeste zusammenfielen, bei welchen keine Ermässigung der Eisenbahn- oder sonstigen Beförderungs-Taxen stattfanden, welche nicht alle Zeitungen in Anspruch nehmen, die Backen oder vielmehr Spalten zu füllen von dem grossen Musikfeste, welches Statt haben wird, und in alle Welt zu posaunen, wie solch ein Musikfest noch nie dagewesen (in München vielleicht!) wie solch ein Hochgenuss noch nirgends gehört, vernommen wurde.

Ist solch ein Gebahren einer Residenz, einer Grossstadt würdig? Ist es für die Mitglieder der musikalischen Akademie schicklich? — Wenn ein so ehrenwerther Körper, wie die Hofkapelle sich so lobhudeln lässt, solchen Humbug in Bewegung setzt, was bleibt uns über After-Kunst und -Virtuosen übrig zu sagen, welche alle Hebel bewegen und von dem Sprichwort ausgehend, „klappern gehört zum Handwerk" sich jeden Charlatanismus erlauben, die Kunst, die ohnehin im Argen, noch tiefer ziehen und den Künstler in den Augen der Menge, die ohnehin keinen Unterschied macht, noch niederer stellt, als er je gestanden.

Traut die Hofkapelle sich selbst nicht so viel Anziehungskraft zu, Concerte zu füllen? Oder hält die Hofcapelle

das Publikum für so musikalisch ungebildet, dass sie nur durch Massen imponiren zu können glaubt? Wir glauben unterdessen, dass die Qualität, nicht die Quantität entscheidet; wir glauben, dass die Hofkapelle sich keines unbedeutenden Rufes erfreue, wir glauben endlich, einer Hofkapelle würdig wäre es wenigstens, einfach Concerte zu geben, oder, muss es „Musikfest“ heissen, die heimischen Vocal- und Instrumentalkräfte (und sie sind für München nicht gering) zu benützen und bedeutende Solosänger und Künstlergrössen heranzuziehen und wir sind fest überzeugt, der Erfolg wäre in materieller Beziehung durch Wegfallen vieler Unkosten bedeutender geworden und das künstlerische Resultat hätte sich gewiss gelungener gestaltet.

Schon das Wort „Musikfest“, so pretentiös, so vielversprechend, so inhaltsschwer, spannt unsere Erwartungen viel höher, macht unsere Anforderungen viel rigoroser, schwerer zu befriedigen. Wir erwarten Ausserordentliches, selten Gehörtes und — was finden wir hier wenigstens? Schwankende Chöre und dieselben Sänger, die wir im Theater so oft, mehr oder weniger gut, gehört haben, die Damen: Behrend-Brandt, Diez, Schwarzbach, Lenz, Eisenhofer und die Mangstl, die Herren: Auerbach, Kindermann, Young, Kremenz, Hoppe und Sigl, schätzbare Mitglieder unserer Oper; doch man kann ein ganz guter Opern- dabei ein schlechter oder mittelmässiger Oratorien-Sänger sein. Etwas anders war es in Wien, ist es noch bei den niederrheinischen Musikfesten, wo alljährlich die ersten Gesangsgrössen, in letzterer Zeit die Damen: Luise Köster, Bochkoltz-Falconi, S. Schloss, Förster, Clara Novello, Lind; die Herren: Formes, Widemann, Krausse, Koch, Pischek, Schneider, Mitterwurzer als Solisten mitwirken, und wo im Orchester nicht nur, sondern auch als Solisten beschäftigt sind: Clara Schumann, Th. Pixis, J. Joachim, Vieuxtemps, Goldschmidt, David, von Königslöw etc.

Den Chor bilden die grossen auf hoher Stufe stehenden Männergesang-Vereine, eine bedeutende Anzahl von tüchtig musikalisch geschulter männlicher und weiblicher Dilettanten. Niemand schliesst sich aus, jeder wirkt seinen Kräften nach mit zum schönen Ganzen. Es waren, es sind Musikfeste in der vollsten, der schönsten Bedeutung des Wortes. —

Haydn's Schöpfung in Paris.

Ein Rückblick von August Gathy.

Deutschland hat seine Singacademien, darin die jungen Generationen an den Werken alter classischer Meister, vorzüglich an Oratorien und grossen Kirchencompositionen, gross werden, treffliche Anstalten musikalischer Bildung. England hat seinen Händel, der bei keinem Musikfest fehlen darf und in traditioneller Ausführung ein Gegenstand andächtiger Verehrung geworden ist.

Frankreich, oder richtiger Paris — denn die Hauptstadt steht in dieser Richtung gegen einige rühmliche Ausnahmen in der Provinz zurück — Paris hat dergleichen nicht; es hat keine Singacademien, hat keine Musikfeste und kennt mit Ausnahme einiger zerstreuter Verehrer des Schönen, deren ästhetischer Sinn etwas mehr verlangt und edlere Bedürfnisse empfindet als die alltägliche Abfütterung, zu der sich die schaulustige Menge in die Theater drängt, von Händel so gut wie nichts: — die Oper verschlingt alle Kräfte und nagt, ein unersättlich Ungeheuer, am Reich der Töne das ihr zum Opfer verfiel; die Oper ist das Ziel aller Bestrebungen, der mächtige Magnet, der das genusssüchtige Publikum anzieht. An die kunstsinnige Aufführung irgend eines bedeutenden classischen Werkes früherer Zeiten ist gar nicht zu denken; Mozart ist überwunden, Gluck begraben und vergessen; und wenn es einmal in Kirche oder Theater zu einer aussergewöhnlichen musikalischen Anstrengung kommt, so wird daraus kein Musikfest nach deutschem Begriff, sondern ein monströses Concert mit ausschliesslich modernem Programm, und nicht aus reinkünstlerischem Antrieb, sondern aus persönlichen Rücksichten, zu individuellen Zwecken oder eitler Selbstgenüge. Von solchen grössern Tonwerken, die in Deutschland jahraus jahrein zur Ausführung kommen und durch langjährige allgemeine Verbreitung geläufig geworden sind, gelangt in Paris ab und zu wohl dies oder jenes zu Gehör, jedoch nur fragmentarisch, selbst das Conservatoire, oder richtiger die nach diesem Locale sogenannte Concertgesellschaft, begnügt sich mit Fragmenten und gibt sich zur Ausführung ganzer Werke nicht her. Doch bei solchen auseinandergerissenen Bruchstücken aus grössern Werken wie z. B. Beethoven's „Ruinen von Athen“ oder Mendelssohn's „Sommernachtstraum“, sollte man meinen (von der unbekannten Welt der Oratorien schweigen wir ganz), wird doch wohl für Zusammenhang und Verständniss durch erläuternde Programme gesorgt und somit der Zuhörer in Stand gesetzt die Lücken geistig auszufüllen und durch Vertrautheit mit dem behandelten Sujet das Kunstwerk nach Inhalt und Bedeutung vollständig in sich aufzunehmen, und zu geniessen? — Keineswegs, es wird für nichts gesorgt. Der unvorbereitete Zuhörer muss hinnehmen was ihm, in freilich vollendeter Ausführung, geboten wird, und ohne weitere

Belehrung, ohne andern kritischen Massstab als die Namen Beethoven und Mendelssohn, auf Entscheidung des mehr oder minder angenehm afficirten Ohres sein individuelles Urtheil fällen, wie es eben seine Bildung oder Unbildung gestattet. Das ist in einer Hauptstadt der Civilisation ein beklagenswerther Zustand der Kunst, wird man sagen. Gewiss. In diese Klage stimmen hier auch alle Verehrer der Kunst ein, und ohne Ausnahme. Aber es ist so, und schwerlich zu ändern. Die vielseitig ineinandergreifenden Ursachen sind leichter nachzuweisen als zu beseitigen. Ein solcher Nachweis ist hier indess nicht unser Zweck. Diese einleitenden Zeilen haben eine andere Bestimmung; sie sollen nur den Standpunkt andeuten, von welchem aus wir befugt sind ein vor länger denn zehn Jahren zum Besten des hiesigen Tonkünstlervereins angeordnetes denkwürdiges musikalisches Ereigniss des letztverflossenen Vierteljahrhunderts zu bezeichnen und zu Gunsten desselben ein Denkblatt in dieser „Monatschrift"*) zu beanspruchen. Wir haben es freilich meist mit Todten zu thun, — denn was sind anders als Verstorbene solche Gesangshelden, die jetzt nur noch als Schatten einherwandern, und gar Duprez der schon damals mausetodt war. Schnell reiten die Todten in Bürger's Ballade, aber schneller noch die Lebenden in Paris; wer auf diesem aufreibenden, vernichtenden Boden als Kunstheros zehn Jahre vorhält, der muss ein Granitmensch sein und von unverwüstlich zauberkräftiger Natur. Unter denjenigen aber der im Verfolg dieser Mittheilung zu Erwähnenden, die nicht bildlich sondern wirklich vom Leben schieden, befindet sich leider Habeneck, zu unersetzlichem Verlust für die Gesellschaft der Concerte im Conservatorium, die er gründete und zu so hoher Virtuosität zu begeistern wusste, — der begeisterte Beethovenianer.

Wenn im Gebiete der reinen Instrumentalmusik, aus welchem das Wort ausgeschlossen, ein schaffender Genius den Bedürfnissen eines Volkes entsprechen konnte, dessen regsamer Geist bei herrschender Verstandesausbildung und logischer Schärfe vorzüglich auf das Wort gerichtet ist, so war es Haydn, in dessen Individualität es weniger lag, die geheimnissvollen Tiefen des menschlichen Gemüths zu ergründen, als sich in einem heitern leichtfassliche schöne Formen bedingenden Spiele der Empfindungen zu ergehen. In seiner leichten Durchsichtigkeit musste er einem Volke zusagen, das, allem Schwanken und Schweben, aller Schwärmerei abhold, überall mit dem Verstande sich über die Erscheinungen des innern und äussern Lebens Rechenschaft zu geben unabweisslich sich gedrungen fühlt; einem Volke, das Gleichgewicht, Klarheit und Heiterkeit aus der Beschränkung schöpfend, auch das Gebiet der Kunst nach eigner selbstgenügsamer Abgeschlossenheit abgränzt, und von ihr innerhalb solcher Grenzen nichts Höheres verlangt als Lebenserheiterung durch harmonische Anregung der geistigen Kräfte zu angenehmer Beschäftigung der Phantasie. Haydn musste ein Liebling der Franzosen werden. Seine Sinnesart war die ihrige, jede seiner Eigenschaften eine solche, die sie an Werken der Kunst überhaupt als Merkmale des Trefflichen priesen; ihren ästhetischen Forderungen entsprachen seine Hauptvorzüge: Einfachheit des Stoffes, Klarheit des Gedankenflusses, Ebenheit der Formen; ihrer Natur seine heitere Ruhe und Besonnenheit, sein harmloser Scherz, seine Liebenswürdigkeit und Anmuth. Auch galt er gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts nicht allein für den Schöpfer und Begründer der Symphonie und des gearbeiteten Quartetts, sondern auch — und mit Recht, denn Mozarts Meisterschaft in dieser Gattung war damals hier noch nicht zur Anerkennung gelangt — für das Höchste, was bisher in diesem Fache geleistet worden war. Beim Erscheinen seines Oratoriums: „die Schöpfung" erschien er vollends als Herscher im Reich der Töne. Kein Wunder also, wenn in Ansehung der diesem berühmten Werke gewidmeten Theilnahme Paris es andern Städten zuvor zu thun suchte, und wenn die Kunde von einer bevorstehenden durch Steibelt's Bemühungen vermittelten glänzenden Aufführung desselben nicht allein bei den Künstlern den lebhaftesten Anklang fand, sondern gar bald auch zum Gegenstande der öffentlichen Aufmerksamkeit sich erhob. Der Umstand, dass diese Feier zunächst dem sieggekrönten ersten Consul der Republik galt, musste das Interesse steigern, die Erwartungen auf das Höchste spannen. Es lag in dieser Wahl zugleich eine glückliche Anspielung auf den jungen Helden der, nachdem er mächtigen Arms das gefährdete Vaterland gerettet, mit der Friedenspalme heimkehrte und inmitten der Zerrüttung als Schöpfer einer neuen Ordnung der Dinge auftreten zu wollen schien. Stoffs genug zur Beziehung prägnanter Stellen des Oratoriums auf vorliegende Zustände, auf Verhältnisse der Gegenwart. Die aus dem Chaos hervorgerufene Schöpfung das Fiat lux! viele der Preis- und Dankhymnen fanden in solcher Anwendung eine Bedeutung, die Keinem entgehen konnte, und die in so bewegter Zeit alle Gemüther entzünden musste. Man weiss, wie empfänglich der französische Geist für dergleichen Eindrücke ist, wie rasch in Auffassung politischer Bezüge, so dass ein Bühnenstück, und selbst ein unbedeutendes, das auf brennenden Boden mit Geschick und Glück öffentliche Zustände oder Personen anstreift, das eine einzige Situation, ja einen einzigen Satz enthält, der für eine un-

*) Dieser Aufsatz ist der in Wien erscheinenden Monatschrift entnommen.

terdrückte Ansicht oder eine augenblicklich nach Luft ringende energische Volksstimmung den schlagenden Ausdruck darbietet, allein schon dadurch eine Zeitlang in Paris Glück machen kann.

Im Erard'schen Familienkreise zunächst, damals ein Mittelpunkt des musikalischen Lebens, ward das noch unbekannte Oratorium, dessen Partitur Steibelt aus Deutschland brachte, mit unglaublicher Begierde durchblättert und am Clavier probirt, Manches daraus vom Blatt gesungen, zur grossen Freude der anwesenden Hausfreunde an den schönen Tonstücken des berühmten Meisters und an der seltenen Fertigkeit der »petites allemandes« wie man Erard's Nichten nannte, die jungen Strassburgerinnen, welche zuerst Mozart'sche Arien womit sie ein Schweizer Freund versorgte, in Paris bekannt gemacht hatten und durch deren Vortrag, wie überhaupt durch ihre musikalische Bildung Aufsehen erregten. Somit ist denn das Erard'sche Haus, wo die Aufführung des gedachten Oratoriums beschlossen vorbereitet und durch die darin gehaltenen regelmässigen Singproben ermöglicht wurde, als Ausgangspunkt der denkwürdigen Feierlichkeit zu betrachten, die Haydn's Namen in Frankreich auf den höchsten Gipfel des Ruhmes erheben sollte.

Der 3. Nivose des Jahres IX oder um christlich zu reden, der 24. December des Jahres 1800 war der Tag, an welchem Abend unter unerhörtem Zulauf und schwer zu bewältigendem Andrange die Aufführung im grossem Opernhause (Theatre des Arts) stattfand. Doch es stand geschrieben, dass sie nicht in künstlerischer Hinsicht allein eine denkwürdige, sondern auch in anderer Beziehung eine verhängnissvolle sein sollte, und die Bedeutsamkeit dieser grossen Tagesbegebenheit, welche ganz Paris beschäftigte, bald ganz und gar verschwinden würde im Zusammenstoss mit einem Ereignisse ernsterer Art. Schon anderthalb Stunden war das Haus zum Erdrücken voll, als plötzlich ein aus der Ferne aufkrachender Knall die dichten Reihen der Versammelten aus friedlicher Unterhaltung schreckte, und alsbald das Gerücht von einer Höllenmaschine, von einem Mordversuche auf den erwarteten ersten Consul überall hin Angst und Bestürzung verbreitete. Wenn auch, nach einiger Zeit der drückendsten Stimmung, bei dem Eintritt des vor wenig Minuten dem Untergange entronnenen Lieblings alle Besorgniss schwand und die Ruhe allmählig sich wieder einstellte, so war es nach dem so nahen entsetzlichen Vorfall und der gewaltigen Erschütterung der Gemüther doch um alle Sammlung geschehen; der so wunderbar Gerettete blieb auch fernerhin der Gegenstand aller Aufmerksamkeit, und der Eindruck der Töne ging für einen grossen Theil der Anwesenden fast spurlos verloren. Nicht aber für die wirkenden Künstler, deren anfängliche Verwirrung im Laufe der vorschreitenden Ausführung allmählig verschwand und unter der wachsenden Gewalt der Töne endlich in eine Begeistrung umschlug, deren Einwirkung auch auf einen Theil des Publikums nicht ausbleiben konnte. Diese Umstimmung zu begünstigen war wohl nichts so sehr geeignet als die Haltung des ersten Consuls, die scheinbar heitere Ruhe, mit welcher er seine ganze Aufmerksamkeit der musikalischen Feier zuzuwenden beflissen war, während, nach den getroffenen Massregeln, von aussen keine beunruhigende Kunde, keine Störung eindringen konnte. Somit hielt Jedermann den Vorfall für einen verunglückten Mordversuch, ohne eine Ahnung zu haben von den dabei gefallenen Menschenopfern und angerichteten Verheerungen.*)

Schon während der ersten Einübungen waren die bei der beabsichtigtigten Aufführung betheiligten Künstler in solchem Grade von den Schönheiten des Werkes ergriffen worden, dass sie in der Generalprobe auf den begeisterten Antrag des Violoncellisten Frederic Rousseau, eines der Begründer der nach der Strasse, wo sie stattfanden, ihrer Zeit berühmten Concerte der Rue Clery, den einstimmigen Beschluss fassten, zur Verherrlichung dieses grossen musikalischen Ereignisses eine goldene Denkmünze auf ihre Kosten prägen zu lassen, und dem alten Meister durch Uebersendung derselben in Begleitung eines Dankschreibens ihre Verehrung zu bezeigen. Die vom vormaligen Hofmedailleur Nicolas Gatteaux, einem der geschicktesten Künstler seines Faches gefertigte Denkmünze stellte Haydn's wohlgetroffenes Bildniss dar, und auf der Kehrseite eine stehende Leier, über welcher in der Mitte eines Sternenkranzes die lodernde Flamme des Genies; am Fusse der Leier in weniger sichtbaren Figuren: Musengott und Pan, oder

*) 46 Häuser der Strasse St. Nicaise, und unter diesen das sogenannte „Hotel der königl. Musikacademie" waren durch die Explosion mehr oder minder beschädigt worden, 8 Menschen getödtet, 28 schwer verwundet, glücklichere mit geringeen Verletzungen davon gekommen. Zu den Verwundeten gehörte der als Geiger und Mandolinvirtuos damals berühmte blinde Fridzeri (eigentlich Frixer, der mit seinen beiden talentvollen Töchtern jenes Hotel bewohnte. Neun Tage nach der Katastrophe, am 2. Jänner 1801, fand eine wiederholte Aufführung der „Schöpfung" statt, und zwei Tage darauf, am 4., zum Besten Fridzeri's ein Concert, in welchem die jüngere Tochter als Violoncellvirtuosin mitwirkte.

Natur und Kunst. Dazu eine angemessene Umschrift, davon das beigelegte Sendschreiben eine weitere Ausführung. Dasselbe, von hundert sieben und zwanzig Mitgliedern des Orchesters unterzeichnet, lautete wie folgt:

„Von gerechter Bewunderung für den Genius des berühmten Haydn durchdrungen, kommen die zur Ausführung seines unsterblichen Werkes „die Schöpfung" auf dem Théâtre des Arts vereinigten französischen Künstler bei dem Meister mit der Bitte ein, den Ausdruck der Verehrung und Begeisterung, die er ihnen eingeflösst, als Huldigung entgegen zu nehmen und zugleich die beifolgende ihm zu Ehren geprägte Denkmünze. Es vergeht kein Jahr, dass nicht der hehre Tonsetzer mit einem neuen Erzeugniss die Künstler erfreue, ihr Streben erleuchte, in der Kunst einen Fortschritt brächte, das unermessliche Gebiet der Harmonie noch erweitere, zum Beweis, dass ihnen keine Gränzen gesteckt sind auf den leuchtenden Bahnen, die Haydn zur Verherrlichung der Gegenwart verfolgt, und zur Bereicherung künftiger Zeiten. Die grandiöse Conception des Oratoriums nun übertrifft noch wo möglich alles was der grosse Componist bisher dem staunenden Europa dargeboten. In der Nachahmung des Lichtwerdens aber scheint Haydn sein eigenes Bild gegeben zu haben, aller Welt beweisend, dass sein Name so lange andauern werde, als das Gestirn, das ihm seine Strahlen verlieh."

In einer Nachschrift zum Lobe des Kupferstechers, der seine Arbeit auch als dargebrachte Huldigung betrachtet wissen wollte, hiess es:

„Wenn wir nachträglich noch die Geschicklichkeit und das Talent hervorheben, mit welchem der Künstler, dem wir die Denkmünze verdanken, unsere Absicht so glücklich auszudrücken wusste, so müssen wir überdies auch die edle Gesinnung anerkennen, die sich mit dem einzigen Lohn des Ruhms begnügte, der ihm an diesem Tage zu Theil wird."

Haydn antwortete:

„Meine Herren! Es kommt besonders grossen Künstlern zu, Ruhm zu ertheilen, und wer darf auf dieses schöne Vorrecht mehr Anspruch machen als Sie? Sie, welche die gründlichste und einsichtsvollste Theorie mit der geschicktesten und vollkommensten Execution verbinden, einen Schleier über die Mängel der Componisten werfen, und oft Schönheiten in denselben entdecken, welche sie selbst nicht vermuthet hatten. Auf solche Art haben Sie sich durch Verschönerung der „Schöpfung" das Recht erworben, an dem Beifall Theil zu nehmen, welchen diese Composition erhalten hat. Diese Gerechtigkeit, die ich Ihnen widerfahren lassen muss, lässt Ihnen auch das Publikum widerfahren. Die Hochachtung desselben für Ihre Talente ist so gross, dass Ihr Beifall den seinigen bestimmt, und dass Ihr Beifall für diejenigen, die ihn erhalten, gewissermassen ein anticipirter Ruhm der Nachwelt ist. Ich habe oft gezweifelt, dass mich mein Name überleben würde; allein Ihre Güte flösst mir Vertrauen ein, und das Denkmal, womit Sie mich beehrt haben, berechtigt mich vielleicht zu glauben, dass ich nicht ganz sterben werde. Ja, meine Herren, Sie haben meine grauen Haare gekrönt und den Rand meines Grabes mit Blumen bestreut. Mein Herz kann nicht alles ausdrücken, was es empfindet, und ich kann Ihnen meine tiefe Dankbarkeit und Ergebenheit nicht schreiben. Sie werden selbige würdigen; Sie, meine Herren, die Sie die Künste aus Enthusiasmus und nicht aus Eigennutz cultiviren, und Glücksgüter für nichts, aber Ruhm für alles halten."

(Schluss folgt.)

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Carl Mayer. Op. 198. Schattenbilder, 6 Klavierstücke. Hannover, Ch. Bachmann, 6 Hefte à 10 Sgr.

— Op. 203. Une Rose sans epines. Impromptu pour le Pianoforte. Berlin, W. Damhökler. Preis 20 Sgr.

Wenn sich vorliegende Compositionen auch weniger durch musikalischen Werth, als durch elegante Fortführung und Umschreibung gefälliger und hübscher Motive hervorthun, so werden sie immerhin den Zuhörer, durch frische, zuweilen auch interessante melodische und harmonische Combinationen, wenn auch nur momentan zu fesseln wissen. Sie sind jedenfalls mit zu den bessern Erzeugnissen Mayer'scher Muse zu rechnen, wie denn derselbe in seinen Werken, wenn auch nicht geistvoll und charakteristisch, doch immer nobel, in Frack und Glacé-Handschuhen uns entgegentritt. — Zudem nicht allzugrosse Anforderungen an die Technik machend, dürften dieselben ihre Freunde finden.

August Lindner. Op. 30. Drei Lieder für Bass oder Bariton mit Pianoforte-Begleitung. Hannover, C. Bachmann. Preis à 6 Sgr.

Alle drei Lieder sind recht sangbar componirt und finden wir das Bestreben, dem Texte durch entsprechende musikalische Wiedergabe, Genüge zu leisten. Wird den

Anforderungen nach Neuheit auch nicht besonders entsprochen, so dürfen dieselben doch einen Platz unter den bessern und grade nicht zu häufigen Liedern für Bass finden.

Fritz Schnell. Op. 5. Drei Lieder von Emanuel Geibel für eine Mittelstimme mit Pianofortebegleitung. Ebendaselbst, Preis 10 Sgr.

Das erste dieser Lieder, weit, weit, aus ferner Zeit, ist in recht hübscher Auffassung componirt, nur sind durch den zuweilen etwas häufigen Harmoniewechsel, einige Unreinheiten entstanden, die störend einwirken, (siehe Takt 12 und 13, namentlich im Takt 18, ein Querstand). In Nro. 3, Heimkehr, gibt der 6 mal nach einander folgende Ruhepunkt, je nach 2 Takten dem Liede einen etwas gewöhnlichen Anstrich, abgesehen davon, dass die Melodie an und für sich auch grade nicht originell zu nennen. Das Frühlingslied Nro. 2 ist zwar recht heiter, aber doch das unbedeutendste derselben.

Heinrich Proch. 187. Werk. Minnelied, Gedicht von Herrmann, für eine Singstimme mit Pianofortebegl. Wien, C. A. Spina, 10 Sgr.

Reiht sich in der bekannten, gefälligen Schreibweise des Componisten, seinen früheren Liedern entsprechend an, und wird wie diese, seine Freunde finden.

M. A. Storch. Op. 131. Fromme Bitte. Gedicht von Al. Blankowsky für eine Singstimme mit Pianobegleitung. Ebendaselbst. 10 Sgr.

Musikalisch nicht von Bedeutung, mag aber gut vorgetragen immerhin hübsch genannt werden.

Ed. Bernsdorf. Op. 11. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Fr. Kistner. 25 Sgr.

Hiermit tritt uns endlich wieder eine Künstler-Natur entgegen, wo wir die Prädikate, hübsch, elegant, gefällig, Gott sei Dank, aus dem Spiele lassen können. Die Wahl der Gedichte sowohl, wie deren Auffassung zeugen von einer echt und schön fühlenden Seele, namentlich Nro. 1 „Gute Nacht“ von Prutz, ein sehr einfach gehaltenes, aber so recht aus dem Innersten herausgeschriebenes Lied. Ebenso die übrigen tragen mehr oder minder einen schönen Charakter, wovon wir noch Nro. 2 »Verborgenheit“ von Ed. Mörike und Nro. 3, »Brennende Liebe“ von J. Mosen, als die besseren bezeichnen.

Frederic Jules Schumann. Op. 5. Valse melancolique pour le Piano. Leipzig, chez E. Stoll, 10 Sgr.

Eine Composition, welche ebenso wenig etwas bringend als etwas versprechend, sich nur als musikalischer Missgriff bezeichnen lässt.

August Horn. Op. 6. Un Morceau caracteristique pour le Piano. Hannover, C. Bachmann. 10 Sgr.

Wenn auch hervorragende Characteristik nicht darin zu finden, so ist doch Form und Wohlklang vorhanden und verdient ein empfehlenswerthes Clavierstück genannt zu werden.

Jules Egghard. Op. 24. Sarolta. Impromptu pour Piano. 15 Sgr.

— Op. 25. Barcarola pour le Piano. 15 Sgr.

— Op. 26. Fleurettes. Etude de Salon pour le Piano. 10 Sgr. Wien, C. A. Spina.

Grazieuse, elegante Motive und eben solche Figurationen geben obigen Salonpiecen den Stempel des Gefälligen. Op. 25, Barcarole, ist namentlich ein recht niedliches, ansprechendes Stückchen, zudem nicht schwer dürfte dasselbe besonders gespielt zu werden verdienen.

Albert Jungmann, Op. 66. Hoffnung im Schmerz. Tonstück für das Pfte. Ebendaselbst. 10 Ngr.

Ein nicht vielsagendes Stück und ist dasjenige, was wir uns dem Titel gemäss als Hoffnung definiren können, das gescheidteste davon, obschon die Melodie sehr mit dem Hölzel'schen »Glockengeläute“ verwandt ist, was wir zwar grade nicht als Hoffnung für seine musikalische Feder ansehen können.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Fräulein Koch, Mitglied der hiesigen Oper gastirte in Düsseldorf als Elvira in Mozarts „Don Juan“ und hatte sich grossen Beifalls zu erfreuen. —

— Vorgestern betrat Fräulein Auguste Gebeler, eine frühere Schülerin der Rheinischen Musikschule, als Königin in den Hugenotten zum ersten Mal die Bühne und fand eine wahrhaft enthusiastiche Aufnahme Diese junge Dame, welche ihre Studien unter Leitung von Frau Directorin Kahle mit grossem Eifer fortsetzte, berechtigt zu sehr hohen Erwartungen.

— Der Männergesang-Verein, kaum von seiner Triumphreise nach Paris zurückgekehrt, richtete an Sr. Majestät dem König die Bitte, Allerhöchstdemselben seine Huldigungen durch Vortrag einiger Gesänge am hohen Geburtsfeste darbringen zu dürfen. Nach erfolgter Antwort, welche in den allergnädigsten Ausdrücken abgefasst war, reiste der Verein, etwa 70 Mitglieder stark nach Berlin und hatte die Ehre am 15. October im königlichen Palais in Sansouci vor I. I. Majestäten und der ganzen königlichen Familie zu singen. Sr Majestät richteten die huldvollsten Worte an den Dirigenten Herrn Franz Weber und an sämmtliche Mitglieder des

Vereines und zeichnete dessen künstlerische Leistungen durch die ehrenvollsten Lobsprüche aus. Auch Ihre Majestät die Königin trat mehrere Male zu dem Sängerkreise und bezeugte auf das Allergnädigste dem Dirigenten, sowie den Herren Pütz und DuMont-Fier Ihren allerhöchsten Beifall. — Am meisten gefielen „Tanzlied" von Otto, das „Kirchlein" von Becker und Zöllner's „Doppelständchen".

Wien. Das „Fremdenblatt" bringt folgende characteristiche Notiz: „Ueber die rege Einbildungskraft manches unserer Possenschreiber mag folgende pikante Geschichte ein glänzendes Zeugniss geben. Die gesammte hiesige Kritik hat über das letzte Stück eines dieser Herren (J. Böhm) verdientermassen den Stab gebrochen. Der Mann gerieth darüber in Wuth und behauptete zu einem seiner Freunde: die hiesigen Kritiker seien gar nicht im Stande, ihn zu verstehen, und hätten auch gar kein Urtheil über ihn, „denn" sagte er, „diese Herren haben in ihrem Leben nichts Anderes gelesen und gesehen, als höchstens Stücke von Schiller und Göthe." Und, meinte der Andere scherzhaft, sind Ihnen diese zwei Dichter nichts? „Schiller und Göthe" antwortete der Possendichter ganz ernst und würdevoll „haben ganz gute Sachen geschrieben; ich habe erst neulich den „Don Carlos" gelesen, es ist ein gutes Stück, aber ich habe auch nicht ein Couplet darin gefunden." Schiller hat also in allen seinen Dramen nicht ein Couplet! — Armer Schiller, was ist dein „Don Carlos" gegen die "falsche Pepita!

Lesueur und Napoleon. Wie hoch der berühmte Componist Lesueur seine Kunst hielt und ihre Würde ihm am Herzen lag, selbst wenn er Gefahr lief, gegen die Befehle des Kaisers Napoleons I. zu verstossen, der ihn seines würdigen Characters wegen als Mensch und Künstlers hoch ehrte, dürfte aus nachstehendem Zuge seines Lebens bezeichnend hervorgehen „Eines Tages sandte Marschall Berthier an Lesueur, er möge die ersten Künstler des Orchesters mitbringen, da der Kaiser ein grosses Diner gäbe. Lesueur erschien sammt seinen Collegen zur bestimmten Stunde. Der Marschall empfing sie im Speisesaal und bedeutete ihnen, dass sie während der Mahlzeit, Tanzmusik aufzuführen hätten. Lesueur erstaunt über eine solche Zumuthung, erwiederte in edler Anwallung, dass die ersten europäischen Künstler wohl berufen sind, vor der Majestät ein Concert aber keine „Verdauungsmusik" aufzuführen. Und indem er beifügte, dass er nicht glauben könne diess sei der Wortlaut des kaiserlichen Wunsches, entliess er das Orchester. — Der Marschall durch diesen Widerstand gereizt, meldete diesen Vorfall Napoleon, der jedoch erwiederte: „Herr Lesueur hat Recht, ich liebe die grossen Künstler, welche ihre Würde, im Bewusstsein ihres persönlichen Werthes bewahren, — lassen Sie eine Regimentsmusik kommen."

(Prof. Marx über Richard Wagner.) In Richard Wagner sieht Prof Marx den freidenkendsten Nachfolger Gluck's. „Glucks weihevolles Loos war Handlung, Charaktere, Wort des Dichters heilig zu halten, ja diess ist ihm seine einzige Aufgabe. Musik ist ihm nur Ausdruck, Austönen jener geistigen Mächte. Ueber seinen Gedanken hinaus hat es für die Oper der Idee noch keinen Fortschritt gegeben, auch Wagner hat keinen höheren Gedanken fassen und offenbaren können. Sein Princip: vollkommenste Einheit der Musik als des Ausdrucksmittels mit Dichtung und Handlung ist das Gluck'sche. Das auf den einen Punkt, dem es gilt, auf die Scene gerichtete Wollen, das ist der Charakter und die Ehre Wagner's. Was diesen Punkt anlangt, so muss anerkannt werden: dass Wagner eine Lebensbedingung des musikalischen Drama's festgehalten und zu erfüllen getrachtet — unverbrüchliche Widmung und Hingebung an den dramatischen Inhalt — so weit ihm gegeben war, dass aber dieses Princip nicht als seine, sondern längst vor ihm als Gluck's That in das Leben getreten, und keineswegs ohne Nachfolge geblieben ist." In Wagner sieht Marx nicht den Heiland, sondern nur den Apostel einer besseren musikalischen Zukunft, und zwar mit Grund, weil der Componist wie ein „Fouqué der Musik" mit seinem ganzen Streben im Mittelalter aufgeht.

Rundschau.

Der Tenorist Wirtz, ein Schüler des vortrefflichen Gesanglehrers Koch in Cöln, trat in Ischl als Lionel (Martha) auf und machte wahrhaftes Furore.

Das Gastspiel der Frl. Emilie Krall von Darmstadt auf dem Dresdener Hoftheater hat keinen Anklang gefunden; ihre Leistung als Agatha war matt.

In Pesth wurde Halevy's „Jüdin" mit grossem Beifall gegeben; Frau Kaiser-Ernst glänzte als Rachel.

Der Compositeur der Oper „Mara", Capellmeister Netzer, befindet sich in Wien und wird in der bevorstehenden Concertsaison seine neuesten Compositionen: eine Symphonie und Kammermusik zur Aufführung bringen.

Der durch seine Clavier-Compositionen, namentlich seine Etuden bekannte Tonkünstler Herr Kessler aus Lemberg, weilt gegenwärtig in Wien und soll die Absicht haben, sich dort bleibend niederzulassen. Er geniesst den Ruf eines sehr gediegenen Clavierlehrers.

Der Verwaltungs-Ausschuss der „Mozart-Stiftung" in Frankfurt am Main macht bekannt, dass ein Stipendium für musikalisch talentirte Jünglinge zu ihrer ferneren Ausbildung in der Compositionslehre zu vergeben sei. Der von einem Auschuss erwählte Stipendist wird einem bewährten Meister in der Compositionslehre überantwortet, und wo möglich der Wunsch des Schülers berücksichtigt. Bewerbungen um das Stipendium sind in frankirten Zuschriften bis zum 15. November d. J. an den genannten Ausschuss zu adressiren.

Die Vorlesungen des Herrn Prof Marx in Berlin über Geschichte der Musik haben begonnen; alle Zuhörer waren hingerissen von der seltenen Beredsamkeit, mit welcher der berühmte Theoretiker und Componist eine an Klarheit, Geist und Schärfe unvergleichliche Einleitung und Einführung in das von ihm nicht als Gelehrten, sondern als Künstler behandelte Gebiet in freier Rede entwickelte.

In Leipzig wurde Meyerbeer's „Nordstern" bereits dreimal aufgeführt.

Fräulein Agnes Büry wird in zwei Abonnements-Concerten in Bremen singen.

Anton Rubinstein spielte im zweiten Gewandhaus-Concerte in Leipzig sein neuestes Clavier-Concert, welches obgleich ziemlich wild und düster, doch Anerkennung fand.

Alle in der Musik-Zeitung angekündigten und besprochenen Musikalien sind in der Musikalien-Handlung von M. Schloss zu haben.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 43. **Cöln, den 27. October 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Haydn's Schöpfung in Paris.

Ein Rückblick von August Gathy.

(Schluss.)

So der alte herrliche Haydn. Man weiss mit wie freudigem Stolz er diese Pariser Sendung, welche durch den k. k. Botschafter Grafen von Cobenzl an den Staatsminister Fürsten von Coloredo in Wien gegangen war, aufnahm, und wie viel ehrende Auszeichnungen noch von Paris aus dieser folgten. Im Jahre 1803 von der „Gesellschaft der Musikfreunde" daselbst eine zweite goldene Ehrenmünze, bei welcher Gelegenheit dem anwesenden Fürsten Esterhazy im Concert eine erfreuliche Ueberraschung bereitet wurde, indem man seines weltberühmten Capellmeisters mit Lorbeer gekrönte Büste zu einem Gegenstande der Verehrung gemacht und von reicher Beleuchtung umgeben, an einem erhabenem Orte des Saales zur Schau ausgestellt hatte. Etwa um dieselbe Zeit traf seine Ernennung zum auswärtigen Mitgliede des Nationalinstituts der Wissenschaften und Künste ein, nebst besonderm Bewillkommnungsgrusse des Secretärs, Namens der ihm angewiesenen Classe der Kunstacademie, abgefasst in den Ausdrücken der ehrendsten Anerkennung; und endlich, mit einem nicht minder erfreulichen Belobungsschreiben, die ihm im Jahre 1805 von Cherubini persönlich überreichte Ehrenmedaille des Conservatoriums. Jedes Jahr brachte neue Denkmünzen aus Frankreich; und als an dem berühmten Concerttage in Wien, wo der glückliche Greis die letzte Aufführung seines Oratoriums und seinen grössten Triumph erlebte, der französische Botschafter Graf Andreossy mit Vergnügen bemerkte, dass Haydn die ihm von der „Gesellschaft der Musikfreunde" verehrte Münze wie ein Ehrenzeichen oder einen Orden an einer Schleife im Knopfloche trug, sagte er zu ihm: „Nicht allein diese Medaille, Sie müssen alle Medaillen, die in ganz Frankreich ausgetheilt werden, empfangen." Wohl nie war ein Tonkünstler so unausgesetzt von diesem Lande ausgezeichnet worden, wie der Componist der „Schöpfung", der in seinen letzten Lebensjahren das seltene Glück genoss, sich zum Gegenstande der enthusiastischen Verehrung der ganzen Welt erhoben zu sehen. Selbst das traurigste Ereigniss, das den treugesinnten, Gott und dem Kaiser ergebenen Sänger des Stammliedes Oesterreichs „Gott erhalte Franz den Kaiser" am empfindlichsten treffen musste, der Fall Wiens im Jahre 1809, selbst dies sollte dem sterbenden Greise noch Freudiges zuführen aus dem nunmehr feindlich daherstürmenden Frankreich; aber es machte ihn auch zum Tode reif, und der unerwartete furchtbare Donnerschlag der ersten Kanonenschüsse, der an der äussern Linie der Vorstadt, wo seine Wohnung lag, ihn so mächtig erschütterte, läutete seine letzte Stunde ein. Man weiss wie der von jähem Schreck ergriffene, dem convulsivischen Zittern körperlich erliegende siebenundsiebenzigjährige Greis dennoch alle seine Geisteskräfte sammeln konnte, bewunderungswürdig in der That, und in widernatürlicher Anstrengung der Stimme der zusammenlaufenden erschrockenen Dienerschaft zurief: „Kinder, fürchtet euch nicht! wo Haydn ist, da kann nichts geschehen!" — Viele Officiere des eingerückten feindlichen Heeres wollten ihn sehen, von dem sie so viel gehört, und beeilten sich — ein schönes Zeugniss für die Macht der Kunst, selbst inmitten blutiger Kriegswirren — ihm den Zoll ihrer Ehrerbietung zu entrichten. Am 26. Mai, so erzählt sein Freund, der Landschaftsmaler Dies, fünf Tage vor seinem Hinscheiden, da er eben seine Nachmittagsruhe hielt, ward der Besuch eines in französischen Diensten stehenden Husarenrittmeisters gemeldet. Haydn empfing ihn, wider seine Gewohnheit, im Bette. Der Fremde gestand ihm, dass er selbst singe, und um ihm einen Beweis davon zu geben, setzte er sich an's Clavier und sang die Tenorarie aus dem zweiten Theile

der „Jahreszeiten". Haydn bewunderte die rührende schöne Stimme, noch mehr aber die Virtuosität des Sängers, der dem Gesange durch den wahren Ausdruck den Weg zum Herzen des gerührten Greises zu öffnen wusste, dem bald die hellen Thränen über die Wangen flossen. Kaum hatte Jener die Arie ausgesungen und sich dem Bette genähert, so verlangte ihn Haydn zu umarmen, riss ihn zu sich herab und bedeckte ihn mit unzähligen Küssen. Beide geriethen in eine solche Gemüthsbewegung, dass sie vom heftigsten Zittern überfallen wurden, was den Rittmeister beim Scheiden verhinderte seinen Namen leserlich zu schreiben. Man rieth auf Sulimi . . . Dieser Vorfall ereignete sich, wie gesagt, fünf Tage vor dem Hinscheiden des Meisters. Dass bei seiner Todtenfeier die höchsten Personen der französischen Generalität zugegen waren, ist bekannt.

Seit jenem denkwürdigen 24. December 1800 und der kurz darauf folgenden Wiederholung, war die „Schöpfung", zwar im Conservatorium oder in Privatvereinen ab und zu wohl noch bruchstückweis, vollständig aber nicht wieder zur Ausführung gekommen. Eine solche, von Musikfreunden mit nicht unbedeutenden Kräften, aber doch nur vor einem verhältnissmässig kleinen Zuhörerkreise 1843 im Tivoli-Concertsaale veranstaltet, brachte durch den grossen Erfolg, dessen sie sich zu erfreuen hatte, das Werk wieder in Anregung, und veranlasste Jahrs darauf seitens des Comité der Künstlerassociation die Wahl derselben zur Ausfüllung eines grossen Concerts zum Besten der Pensionscasse, an welchem nebst der Conservatoriumgesellschaft sich die Blüthe der Pariser Kunstgenossenschaft betheiligen sollte. Mit grösster Theilnahme wurde die Ankündigung der auf den 1. November festgesetzten Musikfeier aufgenommen, und die Erwartungen der Anwesenden, deren viele aus zweiter und dritter Hand Parterreplätze und selbst die ungünstigsten, mit fünfzehn, zwanzig und fünfundzwanzig Franken hatten erstehen müssen, wurden vollauf befriedigt, so dass dieser Abend, ungeachtet der ungenügenden Besetzung der Solopartien, in der That als einer der schönsten und genussreichsten zu bezeichnen ist, den die hiesigen musikalischen Annalen seit vielen Jahren aufzuweisen haben.

Die Aufführung fand im grossen Opernhause der Rue Lepelletier unter beispiellosem Zudrange statt. Die geräumige, prachtvoll geschmückte Bühne mit ihren fünfzehn amphitheatralisch sich erhebenden Stufenreihen, auf welchen unter blendender Beleuchtung das bis in die Soffiten hinaufreichende Orchester vertheilt war, die imponirende Anordnung, die beim Aufziehen des Vorhangs den Anwesenden, einen Schrei der Ueberraschung und Bewunderung entlockte, der bald in den lautesten Beifall überging und als freudige Begrüssung des aufgestellten Künstlerpersonals durch den ganzen Saal erscholl; der Saal selbst mit seinen dichtgeschlossenen Hörerreihen, so gross, so voll reichgeschmückter zierlicher Frauen und stattlicher Männer, und in welchem nach keiner Seite hin ein leerer Raum zu ermitteln war, das alles zusammengefasst gewährte einen unbeschreiblich prachtvollen, wahrhaft zauberischen Anblick. Auf dem überdeckten Orchesterraum die weissgekleideten Frauen, hinter ihnen das männliche Singpersonal; im Vordergrunde sechs reichverbrämte Armsessel zum Empfange der Solisten bereit. Bei dem Eintritte der Solisten ertönte ein lautes Willkommen; Habeneck, der wackere Dirigent, der Begründer der Conservatoriumgesellschaft, ward mit dreifachem Gruss empfangen. Ihm, es wussten es ja Alle, verdankten sie die Einführung Beethovens in Frankreich und den herrlichen Genuss der Symphonien des Meisters in unvergleichlichem Vortrag; ihm gebührte die Ehre aller grossartigen, würdigen musikalischen Unternehmungen und das Verdienst der Belebung ernsten Kunstsinnes durch beharrliche Hinweisung auf Kunstschätze deutschen Ursprungs. Er war sich dessen bewusst, und auch der Anerkennung; er glänzte vor Freude ob dem stets wieder ansetzenden Beifallssturm, und schien sehr glücklich. Es hatte sich des ganzen Saales jene erhöhte Stimmung bemächtigt, die grossen Erwartungen voranzugehen pflegt, jene Stimmung, die in auserlesenen Fällen Wirkende zu ungewöhnlichen Leistungen befeuert und Anwesende zu freudig würdiger Aufnahme des Geleisteten, Beide aber zu ungetrübter Hingebung begeistert. Eine solche Stimmung, die electrische Kette zwischen Wirkenden und Geniessenden, befreit die im gewöhnlichen Leben eingerosteten stockenden Lebensquellen, erhöht die Kräfte, erschliesst die Herzen, und erzeugt durch Schlag und Wiederschlag eine Wechselwirkung der Gemüther, welche allein vermag die ausübende Kunst und den heitern Genuss ihrer Gaben bis zu ihrem höchsten Gipfel zu steigern. Auch glänzte sie, noch ehe die Töne begannen, in Aller Augen; sie beherrschte die mächtigsten, die fürstlichen wie die geringsten Glieder der zahlreichen Versammlung, Alles war ein Auge, ein Ohr und eine Seele, und hing an dem erhobenen Tactstocke des Dirigenten. Fürwahr ein erhebender Moment für Jeglichen, der empfänglich war für den rauschenden Flügelschlag des Gottes in uns; erhebend zumal für ein deutsches Gemüth, diese vollständigste, reinste Anerkennung deutschen Geistes in den Tönen, von Seiten eines in Sitte und Denkweise ihm fremden, auf eigenen Werth

stolzen, geistreichen Volkes: — denn die Helden der Feier waren Haydn, Weber, Händel.

Zu einer ausführlichen Besprechung der Aufführung, namentlich bei so retrospectivem Interesse, wäre hier nicht der geeignete Ort; einige allgemeine Bemerkungen mögen genügen. Wenn in dem grossen Duett Adam und Eva's mit Chor z. B. das Orchester — das erste der Welt wie es damals Berlioz nannte — wo nicht dem Takte doch den Sängern nach zu früh einsetzte und durch eine zornige Bewegung des Directors zurückgehalten werden musste, so galt der Zorn wohl mehr der Unsicherheit des noch unerfahrenen „ersten Menschenpaares“ als den sie begleitenden Naturkräften. Wenn ferner der Chor, bestehend aus dem Opernpersonale, den Zöglingen des Conservatoire und geworbenen Dilettanten, denen die trefflich eingeübte kleine Sängerschaar des Hrn. Julius Stern*) eine willkommene Stütze bot, etwas schwach schien gegen die mächtige Instrumentalpracht, so mochte dieser Missstand weniger vom Zahlverhältniss herrühren, als vom gänzlichen Mangel an der so fördernden Uebung der vollen, breiten Gesangsweise in Singacademien, die, wenig Städte ausgenommen, wie schon bemerkt, in Frankreich leider noch fehlen, und bis zu deren allgemeinen Einführung der Chorgesang, zumal in der Gattung der Oratorienmusik begreiflich, denn auch die schwache Seite der Franzosen bleiben wird. Wenn nun auch in Deutschland ein so stark besetzter Chor noch ganz anders ausgegeben haben würde, als hier der Fall war, so kam auch hier immer noch eine Tonmasse von imposanter Wirkung zu Gehör. Als die schwächere Seite der Aufführung musste vielmehr entschieden der Antheil der Solisten bezeichnet werden. Die Meisten unter ihnen waren alt und die jüngern keine Meister. Diese, die Jüngern, sollten sich noch einsingen, jene hatten sich längst ausgesungen. Mad. Damoreau-Cinti (jetzt Gesanglehrerin im Conservatoire) und Levasseur hatten vor schon fünfzehn Jahren ihre höchste Blühte erlebt; seit zehn Jahren hat Mad. Dorus-Gras ihre Stimme fast ganz verloren, Duprez die seinige vollständig eingebüsst. Wenn die letztgenannte Dame (Gabriel im ersten Theile des Oratoriums) durch ausgezeichnete Ausbildung und Gewandtheit sich bewährte, so war doch ihr klangloser Ton zur farblosen, dünnen, durchsichtigen Glasscheibe geworden, hinter der ihre treffliche Schule wahrzunehmen eben keine sonderliche Erquickung war; während dagegen Mad. Damoreau, an eminenter künstlerischer Fähigkeit jene vielleicht gar übertreffend, immer noch eine gewisse Fülle und Weichheit des Tones besass, die im Verein mit der bezaubernden Lieblichkeit ihrer Singweise noch lange den Hörer zu entzücken versprach. Auch war sie im zweiten und dritten Theile, namentlich in der grossen F-dur-Arie, die für ihre Stimme höchst günstig lag, vortrefflich, insofern nämlich ein nicht zu läugnender Bühnenanstrich technischer Fertigkeit im Vortrag und ganz besonders in Behandlung der Verzierungen diesen Ausdruck zulässt, den übrigens ein Blick auf Haydn's eigene Behandlung jener Art in technischer Absicht in Erwägung des Textinhaltes wohl rechtfertigen dürfte. Roger sang im ersten und dritten Theil den Uriel mit kräftiger, frischer Stimme, ohne allzusehr den Bühnensänger durchblicken zu lassen, mit angemessener Würde. Duprez, als Uriel im zweiten Theile, rang verzweifelt und musste alle seine Kräfte zusammenraffen, um den schwer erklommenen Gipfel der gehaltenen Töne ohne schmählichen Sturz zu behaupten. Nur durch übertriebenen Theaterpathos vermochte er überhaupt damals noch sich in seinen Opernrollen zu erhalten, um zu singen, musste er schreien können; und hier, wo ihm diese Stütze fehlte und die erforderliche intensive Kraft durch nichts zu ersetzen war, sank er denn auch mehr als er sang. „Mit Würd' und Hoheit angethan“ war er in der That nicht, der Arme, als er sich durch die berühmte Arie, die mit jenen Worten beginnt, in höchster Anstrengung hindurchschlug; nicht allein — man muss ihm das zum Ruhme nachsagen — fügte er den Tönen keine Verzierungen hinzu, sondern er liess — was minder lobenswerth — sogar die vorgeschriebenen hinweg, und konnte von Glück sagen, dass er ohne Unfall davon kam. So stand es damals mit dem Haupthelden der Pariser grossen Oper, den bald darauf zu seinem eigenen Schaden der wackere Roger von der komischen Oper ersetzen sollte. Man bedauerte den hochbegabten Sänger, der durch sein massloses dramatisches Feuer und durch Uebertreibung seiner naturwidrigen Weise in einem Zeitraume von wenig Jahren sein herrliches Talent so ganz und gar vernichtet hatte, und entliess ihn mit der dem durchgebildeten Künstler und seiner früheren Grösse gebührenden Achtung. Nicht lange sollte es dauern, so traf seinen Nachfolger fast dasselbe Geschick. Und Gueymard, dessen Ersatzmann, wie lange wird er es machen? Rasch nach einander verschlingt die Pariser grosse Oper mit ihren fünf Akten und unausfüllbaren Räumen, ein Unhold, ihre besten Söhne. — Barroilhet und Levasseur hatten sich in die Partie des Raphael getheilt, und behandelten sie nach Massgabe des ihnen zu Gebote stehenden Tonumfanges, d. h. willkürlich.

*) Nachmals Musikdirector und Begründer einer Singacademie in Berlin.

Ersterer, der eine noch so frische Stimme besass, aber mehr Baryton als Bass, versetzte die tiefen Töne und Passagen in eine ihm bequemere Lage, während Letzterer mit abgenutztem, schnarrendem Tone zur Herstellung des Gleichgewichts das entgegengesetzte Verfahren befolgte, und so gern als leicht bis ins tiefe D hinabschlug. Der Erzengel musste sichs gefallen lassen. Hermann-Léon und Dem. Dobré (Adam und Eva) machten in solcher Umgebung durch jugendliche Frische wirklich den Eindruck eines neugeschaffenen Menschenpaares und wirkten wohlthuend auf Gemüth und Ohr, wenngleich die paradiesische Harmonie einigemal durch Töne getrübt wurde, die bedrohlich an dem Sündenfall vorüberstreiften; offenbar hatte, trotz der durchgemachten Schule, der junge Hermann-Léon den alten Adam noch nicht abgelegt; denn er kennte bei allem guten Willen und aufrichtigen Bestreben doch nicht immer Rückfällen in die noch unüberwundene Schwäche entgehen, sondern versündigte sich häufig an der reinen Intonation. Eva dagegen verhielt sich fast durchweg untadelhaft; sie war ohne Falsch und war klug wie eine Schlange, von der sie sich in keiner Weise zu verbotenen Früchten der Eitelkeit verleiten liess.

Wenn übrigens vorhin im Vortrage einer der Damen der Bühnenanstrich gerügt wurde, so galt diese Rüge mehr oder minder auch den übrigen Solisten, die jüngern vielleicht ausgenommen. Sie wird, beiläufig bemerkt, wohl nicht allein hier, ebwohl hier ganz vorzugsweise, sondern überall die Leistungen von Opernsängern in einem ihnen fremden oder doch ungewohnten Styl treffen; denn ihr Vortrag wird entweder überhaupt einen bestimmten Ausdruck an sich tragen und in diesem Falle unvermeidlich einen dramatischen und als solchen mithin unangemessenen, oder, bei beabsichtigter Vermeidung desselben, eine Dürre und Haltlosigkeit verrathen, die von der Unsicherheit der mit den Erfordernissen und dem Charakter eines solchen Styls wenig oder gar nicht vertrauten Sänger erzeugt werden muss, vorzüglich im gehaltenen Recitativ. Natürlich ein Jeder, er sei Künstler oder Handwerker, will aus dem gebotenen Material etwas machen, jeder nach seiner Weise. Die eigenthümliche Weise aber der Opernsänger hat, wie der der Schreiner, Brettergeruch. Die Ausnahmen sind selten; in Frankreich, wo alles dramatische Färbung erhält, die leicht in theatralische Spreizung ausartet, begreiflicher Weise seltener, als in Deutschland. Ein höchster Vorzug aber der französischen Sänger, neben jenem Zug zum starken Auftragen, sie mögen auf den Brettern stehen oder nicht, ist, bei musterhafter Gliederung des Vortrags, bewunderungswürdige Deutlichkeit der Aussprache. Reger ist davon ein lebendes Zeugniss und übertraf nech jüngst in Deutschland, wie allgemein anerkannt werden musste, auf ausländischer Bühne und in fremder Sprache fast ohne Ausnahme seine deutsche Umgebung, eine Ueberlegenheit, die zum grossen Theil gewiss den trefflichen Uebungen in den Declamationsclassen des Conservatoire zu verdanken ist.

Bei so geringen Mängeln in Vergleich zu den überwiegenden Vorzügen der Ausführung konnte das Haydnsche Oratorium seine Wirkung nicht verfehlen. Auch fand es den ungemessensten Anklang; und wohl nur Wenige, waren sie anders mit der Natur und Weise des Altmeisters vertraut, mochten durch einige Willkürlichkeiten im Vortrag der vorgeschriebenen, an sich ohnehin schon weltlichen Gesangsverzierungen den heitern Genuss des Dargebotenen sich verkümmern lassen. Die Andern, — und sie bildeten das eigentliche, grosse Publikum, in welchem Jene wie Tropfen im Meere verschwanden — merkten die Sache nicht. Wohl auch nirgends weniger als grade hier wäre puritanische Strenge am Platze gewesen; nicht Händel in seiner grandiösen Herrlichkeit, nicht die evangelische Tiefe Bach's, nicht Palestrina's Weihe und Salbung sollten in ursprünglicher, unantastbarer Reinheit uns entgegentreten: sondern der kindlichfrohe, im Gebet noch jubelnde und im tiefsinnigsten Ernste, den seine arglos heitere Natur zuliess, stets anmuthig lächelnde „Vater Haydn". Kann doch ohnehin von einer Tiefe des Gedankens überhaupt nicht anders die Rede sein als nach Massgabe seiner individuellen Weise. Bemerkt sei noch, dass der Eindruck der berühmten Stelle „Und es ward Licht!" von dem Effect-Zeugnisse aus früheren Zeiten so grosse Wunder berichten, hier den Erwartungen keineswegs entsprach. Dieser plötzliche Durchbruch der Massen aus der Moll- in die Durtonart, der an jenem oben beregten Triumphtage Haydn's in Wien so beispiellos einschlug und den alten Mann selbst dergestalt überwältigte, dass er mit emporgehobenen Armen schluchzend ausrief: „Nicht von mir, von dort kemmt Alles!" dieser Durchbruch mochte zu jener Zeit in seiner Neuheit überraschend genug wirken; seitdem aber hat man, was musikalische Effecte betrifft, so viel und Mancherlei erlebt, dass man über Dinge der Art so leicht nicht mehr erstaunt, am allerwenigsten auch über Lichteffecte zu staunen Gelegenheit hat in den Neuerungsversuchen unserer eher in chaotische Finsterniss auslaufenden modernen Zeit, wobei meist die extensive Kraft erzwingen muss, was die intensive versagt. Deshalb denn auch mag in Paris bei dieser Gelegenheit, zur Entrüstung echter

Musikverständiger, eine kleine äusserliche Verstärkung in Anwendung gebracht worden sein, die darin bestand dass nicht allein die ganze Schaar der Sänger und Instrumentalisten in jenen Durchbruch des Lichtes einfiel, sondern sogar das Licht selbst, nämlich der während der Instrumentalleitung allmälig und unbemerkt abgedämpfte Kronleuchter im Saale. Diese materielle Nachhilfe ist charakteristisch für die französische Aesthetik, und einer zu den vielen Belegen für die Vorliebe der Franzosen für schlagende dramatische Effecte. Und wenn mir hier ohne Vorbedacht meinerseits, gewissermassen von selbst und aus eigener Schwerkraft der Name Berlioz aus der Feder fällt, so mag sich es, falls ihm diese Zeilen zu Gesicht kommen sollten, mein sehr lieber und werthgeschätzter Freund erklären zunächst aus der hier anstreifenden zu sehr ins Gesicht fallenden Aeusserlichkeit seiner Richtung, und dann aus meiner eigenen, bislang des Spruches „Es werde Licht!“ noch ermangelnden Unklarheit über die räthselhafte Natur und die Widersprüche dieses mächtigen Geistes, der, ein zweiter Columbus, durch ein Leben von Kampf und Noth hindurch so keck und unverzagt als genial auf Entdeckung neuer Welten auszog, und auch das Ei aufzusetzen wusste, wie der Erste, nur nicht so einfach und überzeugend als dieser. Doch kommen wir auf unsere Musikfeier zurück.

Auf das Oratorium folgte, nach angemessener Ruhezeit, die „Oberon-Ouverture“, ein Lieblingsstück der hiesigen Musiker, und hier war das Orchester in seinem Element. Bei allen Instrumenten hochberühmte Meister, denkende Künstler, in Geist und That vereint und durch Zusammenwirken und Erfahrung langer Jahre bewährt; neben ihnen und um sie herum jüngere, aus ihrer Schule hervorgegangene Talente, wohl eingeübt mit ihnen, bis in die geringsten technischen Absichten des Tonsetzers eingeweiht und zu begeisterter That bereit; das Ganze eine Schaar voll Lust und Liebe zur Sache, voll Ehrgeiz, Muth und Kraft, schlagfertig in gezügelter Ungeduld und feuriger Besonnenheit: dies ist das Bild des Conservatoire-Orchesters, wenn die Lieblinge Beethoven oder Carl Maria von Weber zum Kampfe rufen, und der alte Heerführer, von dem der Geist ausging, Habeneck, mit erhobenem Stabe den Angriff vorbereitet. Wie zauberisch dann erschliesst urplötzlich sich das Reich der Romantik beim Erschallen des geheimnissvoll anhebenden und nach langem Anhalten allmälig verschwindenden, reichen, reinen Hörnertons; wie so neckisch unfassbar das rührige Volk der Elfen hindurchschlüpft durch die aufblitzenden kurzen Sätze der Blasinstrumente; welch' einen Duft ritterlicher Blüthe athmen die mit Geigensätzen abwechselnden Trompetenaccorde; welch' buntes Leben, welch' Ringen und Kämpfen der entfesselten Geister im Mittelsatz; welch' Siegesjauchzen der Violinfiguren mit dröhnenden Zwischenschlägen des ganzen Orchesters im Finale! Wie ein rauschender Waldstrom herab brauste in diesem mit wahrhaft unwiderstehlicher „Furia francese“ angegriffenen Finalsatze die vereinte Instrumentalmasse daher, fast zu rasch, zu stürmisch, allüberwältigend, in anschwellender Bewegung bis zum Schluss . . . Der Schluss aber wird nicht vernommen, ihn übertäubt der mächtige Sturm der ausbrechenden Begeisterung; nur das Zeichen zur verlangten Wiederholung vermag den tobenden Aufruhr zu bändigen und durch die lautlose Stille erschallt abermals Hüon's magisches Horn. Dass doch Weber einen solchen Triumph in Paris erlebt hätte! — Doch bei der Schlussnummer erst, beim Chor aus „Judas Maccabäus“ sollte das Entzücken den höchsten Gipfel erreichen, und auch diese musste wiederholt werden, und wurde es mit einem unbeschreiblichen Schwung der Gemüther. Colossal trat er hier auf Händel, in seiner majestätischen Pracht, und das Erstaunen über die Einfachheit, aus der eine solche Herrlichkeit sich entwickelt, wirkte so mächtig auf die entflammten Gemüther, dass jeder neue Eintritt des in verstärkter Besetzung immer riesenhafter daherschreitenden Thema's von unbezwinglichem Jauchzen der Bewunderung begrüsst wurde. Die Töne setzten sich zu plastischen Bildungen an; ein unermesslicher Tempel stand vor dem innern Auge, und ein gerettet Volk, des nahenden Helden gewärtig, der als Sieger einzog und sein Dankopfer brachte. Würdiger Beschluss einer an reinstem Genusse und echter Gemüthserhebung gleich reichen Kunstfeier!

Die verschiedenen französischen Sendschreiben aber an Haydn, nebst Haydn's Antworten, davon wir im Laufe dieses Aufsatzes eine Probe gesehen und die ich hier vor mir liegen habe, bilden in ihrem Ausdrucke der schönsten, reinsten Menschlichkeit einen ergreifenden Contrast mit der denkwürdigen Zeit, in der sie entstanden, mit den Erinnerungen aus der so nahe liegenden Schreckensperiode. Sie regen zu herzerhebender Betrachtung an, durch den gelieferten Beweis, dass sogar die blutigsten Weltereignisse nicht vermögen die Bande zu vernichten, welche die verwandten Geister und zarten Gemüther der verschiedenen Völker der Erde, selbst der politisch verfeindeten, durch den Gottesdienst des Schönen und Edlen zur unsichtbaren Kirche umschlingen.

Aus Hamburg.

Den 21. October.

Der Winter naht mit raschen Schritten und alle winterlichen Vergnügungen kündigen sich an in Vorbereitungen, Anzeigen, Subsriptionsbogen u. s. w. — da wird es Zeit, dass auch die geburtshelfende, unterstützende, überwachende, strafende Begleiterin eines grossen Theils dieser Vergnügungen, soweit sie nämlich dem Gebiete der Kunst angehören, — mit einem Wort, die Kritik sich rüste und ein Lebenszeichen von sich gebe. Sie thut es hiermit, indem sie auch für diese Saison um das ihr stets so freundlich bewilligte Plätzchen für ihre Ergüsse in Ihrem geschätzten Blatte bittet. — Ich muss mich für heute darauf beschränken, Ihnen zu erzählen, was an musikalischen Genüssen in diesem Winter unserer wartet, — eben weil noch alles im Stadium der Erwartung. Gewiss sind uns vorläufig nur zwei neue in dem Hause des Herrn Wormer in der Neustädter Fuhlentwiete erbaute Concertsääle, ein grosser und ein kleiner, — ihre musikalische Bauart eben noch für Alle, ihre sonstige Gestalt noch für die Meisten ungewiss, da beide noch ihrer Einweihung harren. Den grossen Saal wird ein Concert des Berliner Domchors der am nächsten Sonnabend ein Kirchenconcert zum Besten des Gustav-Adolph-Vereins, wenige Tage darauf aber ein weltliches in eben diesem Saale geben wird, würdig inauguriren. — Dem folgt um die Mitte des nächsten Monats ein Concert des Herrn Carl Grädener, das eine Fülle musikalisch interessanter Erscheinungen verspricht und hoffentlich einen neuen Beleg für das erfolgreiche musikalische Streben dieses Ihnen schon so oft rühmend von mir genannten Musikers liefern wird. Es wird zur Aufführung bringen: eine Ouverture zum Julius Caesar, v. Hans v. Bülow; eine Ouverture zum Fiesco (neu) und ein Clavierconcert, beide eigne Composition; das letztere erst einmal von Willmers öffentlich gespielt, und schon damals sehr beifällig aufgenommen, wird voraussichtlich unter Bülow's Händen noch zu ganz anderer Geltung kommen; ferner Jagdchor aus der Rose Pilgerfahrt von Schumann, ein Paar noch nicht gehörte Gesangsstücke von Franz Schubert u. s. w. — Die philharmonichen Concerte behaupten ihren Platz, wenn auch nicht im Apollosaal, doch in der Liebhaberei des Publikums, — sie ziehen in den neuen Saal ein, wenn auch im alten ehrwürdigen Gewande langgewohnter technischer und musikalischer Leitung! — Was sie uns bringen werden ist den Profanen, wie leise Zungen behaupten, auch den Eingeweihten zur Stunde noch ein Geheimniss, — der Drang des Augenblicks, die Inspiration der Verlegenheit sollen bei der Entwerfung des Programms dieser Concerte eine grosse Rolle spielen, — richtiger sollte ich sagen, das Herkommen, das man in selbstgenügsamer Gemüthlichkeit walten lässt, indem man eine Reihe von Ouverturen, Symphonien, Arien und Clavierconcerten, wie die sonntäglichen Evangeliumstexte, nur mit dem Unterschied des Wechsels der Reihenfolge dem Publikum, wenn nicht in musterhafter, doch mittelmässiger Executi n, alljährlich vorführt. Diesem eingewurzelten Schlendrian gegenüber, ist es erquicklich junge strebsame Kräfte, wie Grädener und in diesem Jahre neben ihm Otten sich regen zu sehen. Der Letztere hat sich seit Jahren das viel zu wenig erkannte Verdienst um uns erworben, bedeutende ältere und neuere Werke, die der Aufnahme in den Kanon der philharmonischen Concerte nicht gewürdigt worden sind, und von den Lenkern derselben vermuthlich für apokryph gehalten werden, zur Aufführung zu bringen. Er kündigt für den kommenden Winter drei Concerte und als vorläufiges Programm derselben folgende Werke an: die 3 ersten Sätze der 9. Symphonie — Mendelssohns A-moll-Symphonie, — Schumanns 2. Symphonie in C, — dessen, im vorigen Jahre bereits von Otten zur Aufführung gebrachte Ouverture zu Manfred, — dessen (noch im Manuscript befindliche) Musik zu Goethes Faust II. Theil, — Gluck's Orpheus unter Mitwirkung der Frau Sophie Guhrau geb. Schloss, — (diese vortreffliche Sängerin, die wir uns glücklich schätzen, jetzt die unsere zu nennen, hat seit Kurzem wieder angefangen, ihr herrliches Talent dem Publikum zugänglich zu machen) — Claviervorträge von Joh. Brahms u. s. w. Sie sehen, eine Reihe der schönsten und interessantesten Schöpfungen, zu deren Auswahl wir Hrn. Otten Glück, zu deren Ausführung aber wir ihm den besten Erfolg wünschen. — Dass das Hafner'sche Quartett, diese Blüthe hiesiger Kunstleistungen, uns wieder erfreuen wird, versteht sich von selbst, — von ihm ist nur zu wünschen, dass es in den neuen Saal den alten Geist mitbringe! — Auch Herr Tedesco hat seine Soirées für klassische Kammermusik wieder angekündigt, mit besserer Begleitung als im vorigen Jahre, — für die durchaus unzureichend besetzte erste Violine hat er jetzt Hafner gewonnen, — ob auch mit besserm Verständniss der Schöpfungen, zu deren Dollmetscher er sich zu machen unternimmt, werden wir sehen! — Da haben sie eine Skizze dessen was uns bevorsteht, — nehmen Sie dazu, was noch an zufälligen Erscheinungen, und namentlich, was an unvermeidlichen musikalischen Zwangsanleihen in Gestalt von Concerten dienstfertiger Musiklehrer, Akademien declamirender Damen, Abschiedssoiréen auswärtig enga-

girter Theatermitglieder, und wie die Auswüchse des musikalischen Treibens einer grossen Stadt alle heissen, — so haben Sie einen artigen Unterhaltungsstoff beisammen, bei dessen Gottunähnlichkeit mir nur gewaltig bange wird! Apropos Theater, das hat denn endlich auch seine Krisis, schlimmere Rückfälle vorbehaltlich, vorläufig überstanden und ist am vorigen Donnerstag bei unvermeidlich festlich beleuchtetem Hause, ich weiss nicht zum wie vielten Male, wiedereröffnet worden mit Gustav oder dem Maskenball. Von neuen Mitgliedern und Gästen hörten wir Frau Schütz-Witt (engagirt) Frau Janda-Marschner aus Hannover, eine sehr tüchtige Altsängerin und Herrn Dettmer aus Frankfurt, einen routinirten Bassisten. 24.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Die musikalische Saison wurde durch das erste Gesellschafts-Concert unter Leitung Ferdinand *Hillers* am 23. October in sehr erfreulicher Weise eröffnet. Zur Aufführung kamen: Ouverture zur Oper „Euryanthe" von C. M. von Weber, „Pater noster," Doppelchor ohne Begleitung von F. Hiller und Symphonie Nro. 7 in A-dur von Beethoven und „die erste Walpurgisnacht", Ballade für Soli, Chor und Orchester von Mendelssohn. Die Ausführung sämmtlicher Werke war eine vorzügliche. — Im dritten Abonnements-Concerte wird Herr Dr. Heinrich *Marschner* die Ouverture zu seiner neuen romantischen Oper „der Goldschmied von Ulm" dirigiren und seine Gattin als Sängerin auftreten. —

— Mehrere Mitglieder unseres Männergesang-Vereins besuchten während ihres Aufenthaltes in Paris den kranken *Heinrich Heine* u. sangen demselben verschiedene Lieder vor, deren Texte von ihm gedichtet sind. Der kranke Dichter dankte in der freundlichsten Weise für diese grosse Aufmerksamkeit und gestand, dass es ihm früher unmöglich schien, manche seiner Dichtungen musikalisch wiedergegeben welche er nun in vollendeter Weise gehört.

— Fräulein *Auguste Gebeler* trat am Sonntag abermals mit grossem Beifall als Königin in den Hugenotten auf. —

— Herr Capellmeister *Hiller* wird 6 Vorträge über das Wesen und die Formen der Vocal-Musik halten; es unterliegt keinem Zweifel, dass sich dieselben auch in diesem Jahre einer regen Betheiligung erfreuen werden, da der geschätzte Künstler es ausserordentlich versteht, seine Zuhörer durch Geist und Klarheit des Vortrags zu fesseln.

Frankfurt a/M. Der engere Ausschuss der Theater-Actien-Gesellschaft hat in Anbetracht, dass wegen der Restauration des Theatergebäudes Oper und Schauspiel erst mit Anfang November beginnen können, gleichsam als Ersatz, durch seinen neuen Intendanten Benedix für den laufenden Monat October einen Cyclus von 4 Concerten angekündigt, von denen das erste gestern im Saale zum Weidenbusch stattgefunden. Es soll nicht sehr besucht gewesen sein, was zum Theil in dem hohen Preis à fl. 1 45 kr. Entrée seinen Grund haben mag. Für die Concerte sind unter noch manchem andern in Aussicht genommen: Beethovens Musik zu den Ruinen von Athen, jene zu Egmont, — dann Stabat mater von Rossini, Gesang der Geister über dem Wasser von Hiller, Finale aus den Abenceragen von Cherubini, das grosse Octett von Spohr etc. — Das letzte Concert am 27. October soll in chronologischer Folge Bruchstücke aus den Perioden der Oper von Glucks Zeiten bis zur gegenwärtigen bringen. Bei diesen Concerten sollen vorzugsweise die neuengagirten Sänger und Sängerinnen, sowie auch die etwa noch ein Engagement Suchenden sich hören lassen, wodurch dann dem musikalischen Kunstpublikum Gelegenheit gegeben ist, über die neuen Bühnen- und Sang-Künstler sich im Voraus ein Urtheil zu bilden. S. M. Z.

Cleve, 15. October. In erster Reihe unter den Künsten steht neben der Poesie die Tonkunst, und wir können es daher als eine erfreuliche Erscheinung begrüssen, dass durch die Berufung des Herren Carl Fiedler als städtischen Musikdirectors den nicht zu unterschätzenden musikalischen Kräften unseres Cleve's wieder ein sicherer Halt gegeben ist. Wir dürfen es zwar nicht unterlassen, Herrn Fiedler besonders darauf aufmerksam zu machen, dass er seine in der That nicht leichte Aufgabe zu gering anschlage, denn er wird wohl schon die Erfahrung gemacht haben, dass ihm zuweilen grosse nicht zu entschuldigende Kälte entgegengesetzt wird. Nichts destoweniger wollen wir ihm doch ein freudiges „Glück auf" zurufen, um so mehr, als er schon bewiesen, dass er hinreichend im Stande ist, unsere musikalischen Kräfte zu wecken und auf gute Bahnen zu führen. Davon zeugte entschieden das gestrige Concert. Das Programm desselben war trefflich gewählt, es bot uns neben ausgezeichneten bekannten Compositionen manches Neue und gewährte uns auch dadurch Reiz; was aber das Beste war, mit gutem Inhalte vereinte sich eine gelungene Ausführung. Im ersten Theile wurde Beethoven's Symphonie in D dur aufgeführt und zwar mit recht wacker gefassten und gehaltenen Tempis. Der zweite Theil brachte Mozart's ewig schönen Hymnus: „Preis dir Gottheit", bei dem wir nur eine etwas mehr discrete Begleitung zu den sonst sehr guten Solis gewünscht hätten. Ferner ein hier noch nicht gehörtes Pianoforte-Concert von Mendelssohn; einige kleine Schwankungen und Störungen im Orchester beeinträchtigten leider das correcte und ausgezeichnet schöne Spiel des Herrn Direktors Fiedler. Hierauf folgten zwei Lieder für Chor, von Rietz und Fiedler, die beide sehr brav gesungen wurden. Den Schluss bildete die auf den hohen Geburtstag Sr. Majestät bezügliche Ouverture von Weber mit dem Finale: „Heil Dir im Siegeskranz." Rühmend müssen wir schliesslich die Herren vom Orchester erwähnen, man sah und hörte ihnen an, dass sie mit lebendigem Streben darnach trachteten, Eins zu werden mit dem Dirigenten. Möge Herr Fiedler auf dem betretenen Wege fortfahren, und uns weiter führen in den Kreis des wahrhaft Schönen und Edlen, möge er dabei sein künstlerisches Gewissen höher achten, als den Beifall der Menge — die Wirkung auf das Publicum wird nicht ausbleiben.

Berlin. Am 15. October wurde Mozarts „Idomeneus" als Fest-Oper gegeben, aber in so unwürdiger Weise, dass die Ausführenden sich freuen dürfen, dass der Hof dieser Vorstellung nicht beiwohnte. Der Vortrag der Volkshymne, in welcher durch Nachlässigkeit des Dirigenten das Charivari hervorgebracht wurde, dass ein Theil des Orchesters den ersten Theil des Liedes wiederholte, während der andere kräftig und ungeeirt den zweiten einsetzte — ein Contrapunkt, den man, noch dazu bei seiner mehrtaktigen Dauer, wohl eine wahre „Katzenmusik" nennen darf. —

Das zweite Concert des Stern'schen Orchestervereins brachte Gade's Symphonie in A-moll und Beethovens Meeresstille und glückliche Fahrt in guter Weise zu Gehör. In demselben spielte Herr von Bülow das G-moll-Concert von Moscheles mit grosser Bravour u. stürmischem Applaus; leider hatte derselbe einen Flügel, welcher ausserordentlich viel zu wünschen übrig liess und mit welchem wir hoffentlich für die Folge verschont werden. Den Schluss des Abends bildete die Ouverture zum Tannhäuser unter Leitung des Herrn von Bülow; der Orchesterverein hat Ursache, auf diese Leistung stolz zu sein; die Ouverture berauschte das Publikum. — Die Pianistin Frl. Japha aus Hamburg, eine würdige Schülerin von Frau Schumann, spielte in einer Matinée bei dem Hofmusikalienhändler Herrn Bock

Zur Warnung für auswärtige Virtuosen! — Für die Wintermonate stehen in Berlin in Aussicht folgende Concerte:

9	Symphonie-Soiréen,
6	Dom-Chor-Soiréen
6	Concerte des Stern'schen Orchester-Vereins,
6	desgl. des Stern'schen Gesang-Vereins,
3	desgl. grössere desselben Dirigenten,
6	Quartett-Soiréen,
6	Trio-Soiréen, mindestens
3	Academie-Concerte,
4	Gustav-Adolfs-Vereins-Concerte, vorläufig nur
3	Concerte der Herren Zech und Grünwald, desgl.
4	der Herren Grünwald und Radecke,
1	der Herren Gebrüder Ganz und Kullak,
1	der Herren Tuczek, Alsleben und Di Dio,
4	der Herren v. Bülow, Laub und Hoffmann,
6	der Herren Oertling, Rehbaum u. A. in Sommer's Salon,
4	desgl. im englischen Hause,
1	des Erk'schen Gesang-Vereins,
12	Symphonie-Soiréen des Herren Liebig bei Mäder, und sicher mehr als
1	von Clara Schumann und Joachim,
Summa 86	Concerte, ungerechnet die Concerts spirituels des Herrn Rudersdorff, der Liebig'schen Capelle u. A.; der Gesangs-Aufführungen der verschiedensten Vereine, und der zu wohlthätigen Zwecken alljährlich im kgl. Opernhause stattfindenden Concerte

Von auswärtigen Virtuosen ist ausser denen, deren Soiréen bereits angekündigt, auch Alfred Jaell, ein ausgezeichneter Clavierspieler, eingetroffen. (Feuerspritze)

Paris. Eine neue zweiaktige Oper von Ad. Adam „Le Houzard de Berchini" welche am 17. October zum erstenmal in der Opéra-comique gegeben wurde, hatte sich grossen Beifalls zu erfreuen. Dieselbe ist ein Pendant zu der beliebten Operette „die Schweizerhütte" desselben Componisten. — In der italienischen Oper wurde diese Woche nur „Cenerentola" von Rossini gegeben, weil Mad. Boccadabato, welche als Amine in der Nachtwandlerin auftreten sollte, unwohl ward — Das Theater Offenbach macht fortwährend brillante Geschäfte und die Compositionen Desselben, welche sich durch leicht ansprechende Melodien und effectvolle Instrumentirung auszeichnen, werden nun auch in den Haupt-Provinzialtheatern mit enormem Beifall gegeben. — Herr Herz gibt nächste Woche ein grosses Concert dessen Brutto-Einnahme er den Wittwen und Waisen der Orient-Armee überweisen wird; um eine möglichst grosse Einnahme zu erzielen, ist der Unternehmer auf eine recht glückliche Idee gekommen, indem er während der Pause ein Pianino verloosen lässt; die betreffenden Loose werden den Eintritts-Billets beigefügt. —

Rundschau.

Die Concertsängerin Frau Sophie Förster, welche Dresden zu ihrem Wohnsitz erwählt, beabsichtigt im bevorstehenden Winter wöchentlich eine musikalische Soirée in ihrem Hause zu veranstalten, um auch fremden Künstlern Gelegenheit zu geben, sich vor einem gewählten Publikum hören zu lassen

In Hannover haben die Proben zu Wagners „Lohengrin" begonnen.

In der russischen Oper in Petersburg ist ein Tenorist, Herr Scetow (eigentlich Zetthofer) aufgetreten, der eine solche Anziehungskraft besitzt, dass das Haus jedesmal in allen Räumen gefüllt war. Viele vergleichen ihn mit Rubini in dessen Blüthezeit

Frau von Maria gastirte in Stuttgart als Martha und genügt es wohl, hierüber zu sagen, dass die Sängerin nach diesem einmaligen Auftreten sofort wieder abreiste.

Meyerbeer's Nordstern wurde in Braunschweig gegeben und binnen wenigen Tagen mehrmals wiederholt. Das zahlreich versammelte Publikum spendete den lebhaftesten Beifall.

Von dem Hofballetmeister Taglioni in Berlin ist ein neues Ballet zu erwarten, das an decorativer Pracht „Satanella" noch übertreffen soll; das Sujet ist Shakespeares „Sturm" entnommen und die Musik von Heinrich Dorn.

Der in Italien als Componist berühmte Stanzieri ist in Paris angekommen um dort den Winter zuzubringen.

Der Nordstern von Meyerbeer wurde in Lyon und Dijon mit grossem Erfolg gegeben.

Der Pianist Alfred Jaell spielte im Hoftheater in Hannover mit dem schmeichelhaftesten Beifall; jede Piece wurde da capo verlangt.

In Mailand machte die Oper „La Sirena" des dortigen Director des Conservatoires Rossi vollständig Fiasco.

Frl. Duprez aus Paris gastirte in Brüssel als Catharina (Nordstern) und Alice (Robert) und entzückte durch vollendeten Vortrag und Auffassung.

Die Gebrüder Brassin aus Leipzig geben im Kroll'schen Saale in Berlin Concerte und machen Furore.

Das Oratorium „Das Wort des Herrn" von H Küster fand in Berlin eine sehr beifällige Aufnahme und wird binnen kurzer Zeit abermals aufgeführt.

Die deutsche Oper in Amsterdam macht auch in diesem Jahre brillante Geschäfte; gegeben wurde bis jetzt: Don Juan, Martha, Zigeunerin und nun folgen: Hugenotten, Freischütz, Nordstern etc.

Franz Abt ist nun definitiv und lebenslänglich als erster Hofkapellmeister in Braunschweig angestellt.

Meyerbeers Nordstern kommt in Wien am Namensfeste Ihrer Majestät der Kaiserin zur Aufführung.

Richard Wagner ist mit der Beendigung des zweiten Dramas seiner Nibelungentrilogie „Die Walküre" beschäftigt und erwartet zu Weihnachten den Besuch seines Freundes Franz Liszt

Die Hamburger Oper unter Direction des Herrn Sachse wurde vor einigen Tagen mit Aubers „Maskenball" eröffnet und verspricht eine sehr brillante zu werden, sowohl in Bezug auf Repertoire, als auch auf Leistungen, indem nicht allein die besten ältern, sondern auch ganz neue Opern in Scene gesetzt werden sollen und vorzügliche Kräfte zum Gastspiel engagirt sind.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 44. **Cöln, den 3. November 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Streifzüge durch die Pariser Ausstellung.

VII.

Ich schloss meinen vorigen Artikel mit Erwähnung der neuen Erfindung des Herrn Pol-Louis, des mit Schienen versehenen Saitenhalters. Diese Erfindung scheint mir der Beachtung sehr werth zu sein, denn sie kann, gleich der des Herrn van Overbergh, wovon ich weiter unten sprechen werde, mit der Zeit eine fast neue Theorie im Clavierbau einführen. Kurz gefasst besteht sie in Folgendem. In Anbetracht, dass das Holz an den Saitenhaltern bei den Pianos dasselbe wie bei den Violinen und andern Instrumenten dieser Gattung ist, hat sich Herr Pol-Louis, wie schon Viele vor ihm, die Frage gestellt, wie es komme, dass die Violinen durch das Alter gewännen, während Pianos mit jedem neuen Jahre und zwar schon nach kurzer Zeit, die Eigenschaften verlören, welche wenn das Instrument neu, dasselbe auszeichnen. Der Frage folgte aber bald eine Antwort. Nachdem Herr Pol-Louis die Natur des Holzes genau untersucht, analysirt und mehreren Versuchen unterworfen hatte, glaubte er die Bemerkung zu machen, dass wenn Holz alt wird, seine weichen Bestandtheile, die indem sie dem Faden folgen, die Räume zwischen den Holzadern ausfüllen, sich ausdehnten, dass dann die Poren sowohl aussen als innen eintrockneten und demnach alle vibrirenden Theile stets in dem gewünschtesten Zustande befänden, wenn, — wie es bei Violinen und ähnlichen Instrumenten der Fall ist — der Saitenhalter nirgendwie gedrückt, sondern einfach auf Schienen gelegt und festgeleimt ist, weil er so in seinem ganzen Umfange eine vollkommen freie Thätigkeit bewahrt. Bei den Pianos verhält es sich dagegen mit dem Saitenhalter ganz anders. Von beiden Seiten durch Wirbelbalken eingeschlossen und befestigt, steht der Saitenhalter unter dem unmittelbaren Einfluss der Zugkraft der Saiten, einer Kraft, die auf seine ganze Ausdehnung wirkt, und bei gewöhnlichen Pianos von vierzig bis fünfundvierzig tausend Pfund gleichkommt. Daraus folgt, dass das Holz, statt sich ausdehnen zu können, gewaltsam zusammengedrückt wird, die Poren lassen keine freie Vibration mehr zu, das Weiche zwischen den Adern wird gedrückt und die Qualität des Tones muss immer schlechter werden. Herr Pol-Louis hat daher, um diesen Uebelständen zu begegnen, es versucht, den Saitenhaltern der Pianos dieselbe Freiheit wie denen der Violinen zu geben, indem er sie in ähnlicher Weise construirte und sie so jedem äusseren Druck entzog; auf besondere Schienen gelegt, ist bei seiner Methode der Saitenhalter so von den Schrauben – als Stiften – Wirbelbalken entfernt, welche beiden Balken, wie bei den Pianos a queue, durch sechs eiserne Stangen verbunden sind, die so die ganze Zugkraft der Saiten tragen.

Die andere Erfindung des Herrn Pol-Louis besteht in einem Wirbelbalken von Kupfer mit in Schrauben laufenden Wirbelpflöcken. Auch dieser Balken steht ausserhalb des Einflusses des Saitenzugs, er ist von den andern Theilen des Mechanismus unabhängig und kann nach Belieben angebracht und weggenommen werden; man befestigt ihn erst dann, wenn das Piano ganz fertig ist vollkommen. Ich hatte schon früher Gelegenheit das eigenthümliche System dieser sogenannten Pressionsschrauben zu besprechen, die indem sie sich unabhängig von dem Wirbelpflock um welchen die Saite läuft, bewegen, die Saite selbst mehrere Töne höher spannen können und auf der andern Seite es möglich machen, ohne jede Kraftanstrengung so genau als möglich zu stimmen. Dieses System hat Herr Pol-Louis bei seinen Pianos in Anwendung gebracht und vermittelst desselben

kann ein Kind von sechs Jahren sein Piano in guter Stimmung halten, wenigstens, wie ich gleich zeigen werde, so weit es den Einklang derselben Saiten und der Octaven betrifft. —

Beides sind wichtige Punkte, denn ein zwei oder dreisaitiges Piano, wo die einzelnen Saiten nicht im genauesten Einklange ständen, wäre nicht zum Anhören und dasselbe kann man von den Octaven sagen. Das bietet indessen so grosse Schwierigkeit nicht dar, denn fast Jeder Musikverständige ist im Stande eine etwas schlaff gewordene Saite — und dies ist bei neuen Saiten gewöhnlich bald der Fall — wieder so weit anzuziehen, dass sie mit den andern stimmt, wenn er einen passenden Schlüssel zur Hand hat. Nichts ist leichter und ein Künstler ja selbst ein Dilettant werden den Clavierstimmer wegen einer schlaff gewordenen Saite nicht rufen lassen. Wenn aber das Piano in einem gewissen Umfange in ungleicher Weise variirt hat, wenn es sich nicht mehr darum handelt, den Einklang oder die Octaven herzustellen, sondern nöthig geworden ist, eine gewisse Anzahl von Intervallen die in Folge der veränderlen Temperatur oder irgend einer andern Ursache ihren harmonischen Zusammenhang verloren haben, wieder zusammen zu bringen, dann muss man jedenfalls seine Zuflucht zu einem geschickten Praktiker nehmen, dessen auf die Temperatur eingeübtes Ohr die Fertigkeit gewonnen hat, gewisse Intervalle etwas tiefer, andere etwas höher, als sie in der Wirklichkeit sind, zu stimmen. Diese Operation des Stimmens nach der Temperatur hat manchen Puristen zu grossen Exclamationen getrieben und ihn Jedem, der da kam, erzählen lassen, dass Clavier, Orgel, Harmonion u. s. w. nichts als falsche Instrumente seien; eine Behauptung, die streng genommen wahr, doch im gewöhnlichen Gebrauch nicht bemerkbar ist, eine Thatsache, die nur durch einen complicirten Mechanismus abzuwenden wäre, der bei dem jetzigen Stande der Musik, alle Tasteninstrumente unbrauchbar machen würde. Dafür also ist der Stimmer da, der, nachdem er vorab den allgemeinen Zustand der Saiten untersucht hat, zuerst die Grundstimmung vornimmt, das heisst, dass er in der ungefähren Mitte des Claviers eine Octave herstellt, die er nach seinem besten Ermessen der Temperatur anpasst. Die Verschiedenheit der Methoden die hierbei befolgt werden, wie die Zeit, welche die geschicktesten Stimmer dazu brauchen, beweisen hinlänglich, wie schwer es ist, zu diesem Ziele zu gelangen. Ist der Stimmer mit dieser Vorarbeit fertig, so braucht er nur noch die höheren und tieferen Octaven mit der festgestellten in Rapport zu bringen, was ihn kaum ein Drittel der Zeit, wie seine erste Arbeit kostet.

Es ginge daher darum eine raschere Methode oder ein geeignetes Mittel zur Feststellung der Grundstimmung zu finden und um dahin zu gelangen, wüsste ich kein besseres und einfacheres Mittel, als eine Serie von zwölf Stimmengabeln, welche die zwölf halben Töne der regulativen Tonleiter wiedergeben müssten und die man dann als den gewöhnlichen Einklang nehmen könnte. Man hat, wie ich glaube, auch schon Versuche in diesem Genre gemacht, und ausserdem entsinne ich mich in Italien einen Stimmer von Ruf kennen gelernt zu haben, der beim Stimmen vermittelst Anwendung einer solchen Serie viele Zeit sparte. Die Clavierstimmer würden dabei nichts verlieren, denn selbst zur Anwendung dieses Mittels gehört Geduld und eine gewisse Fertigkeit in der Handhabung des Schlüssels, die nicht Jeder hat; für den Künstler oder Dilettanten, der zuweilen seinen Aufenthalt auf dem Lande nimmt, wo man selten einen guten Stimmer zur Hand hat, wäre es indessen von Wichtigkeit. Auch das oben beschriebene System der in Pressionsschrauben laufenden Wirbelpflöcken würde durch meinen Vorschlag nicht beeinträchtigt werden.

Den Erfindungen des Herrn Pol-Louis schliesst sich eine andere des Herrn van Overbergh an, der (Nr. 9575) Pianos mit doppelten Saitenhaltern ausgestellt hat. Dieser Fabrikant, durch seine Pianos mit imiturter eingelegter Arbeit sehr bekannt, wollte durch die bezeichnete Neuerung seine Instrumente an Wirkung des Tons der Violine nähern und es ist ihm wirklich gelungen, soweit es die Intensität des Tons und die Dauer der Tonschwingungen betrifft. Ausserdem bringt diese Erfindung den grossen Vortheil mit sich, dass man das Instrument wider eine Mauer stellen kann, ohne dass der Ton dadurch an Stärke verliert. Der Hauptvortheil, der aber aus der neuen Einrichtung hervorgeht, besteht in einem für den linken Fuss eingerichteten Pedal, vermittelst welches man den Ausdruck der Töne nach Belieben moduliren kann. Der sonore Theil des Instruments ist nämlich wie in einer Schachtel eingeschlossen, deren obere Decke sechs Schalllöcher hat und diese Oeffnungen können vermittelst einer Vorrichtung, die wiederum mit einer Dämpfung in Verbindung steht, ganz oder theilweise zugeschlossen werden, so dass man demzufolge eine theilweise und zudem modulirte Tonabnahme über das ganze Instrument eintreten lassen kann. Es ist dieser Effekt, den bis dahin kein Piano bot und den der Künstler nur nach langer Uebung dadurch erlangen konnte, dass er seinen Anschlag beziehungweise einzurichten verstand. Die Erfindung des Herrn van Overbergh darf also ein grosser Fortschritt genannt werden.

Eine ähnliche Wirkung hat Herr Mercier, einer unserer besten Clavierbauer, der von der Pike auf gedient hat, durch sein sogenanntes „Pédale expressive" zu erzielen gewusst. Hier kann der Spielende ausserdem noch im raschesten Uebergange das mächtigste Fortissimo hervorbringen und die Steigerung ganz nach seinem Willen bei jedem Akkord, ja bei jeder einzelnen Note eintreten lassen. Herr Mercier hat nebenbei ein Piano von Ebenholz (Nr. 9584) ausgestellt, das abgesehen von seinen schätzenswerthen Eigenschaften als Instrument auch als Salonmeubel ein Muster von gutem Geschmack und Einfachheit genannt werden kann.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Ferdinand Waldmüller. 111. Werk. Volkslied aus Thüringen „Ach wie ist's möglich denn" für das Pianoforte übertragen. Wien, bei C. Haslinger. 15 Sgr.

Wir möchten hier auch ausrufen, Ach wie ist's möglich, mit solcher Composition ein Op. 111 zu erreichen; doch wollen wir nicht unbillig sein, und nach dieser Piece ein allgemeines Urtheil über Waldmüller aufstellen, indem obige Composition das erste uns vorliegende Werk desselben ist und dieses vielleicht eine musikalische Verirrung, wie eine solche schon 'mal vorkommen kann; denn was d i e s e Composition anbelangt, so hören wir das Thema in seiner einfachen Gestalt lieber, als mit solch nichtssagendem Geklingsel umgeben. Nicht viel besser ist die Variirung desselben Themas von

Ferdinand Schulz. Op. 40, für Pianoforte. Berlin, bei Damköhler. 5 Sgr.

Die 1. Variation bringt eine Figuration des Thema's in der rechten Hand, die zweite einige Bewegung in der linken, in der dritten Variation wird das Thema zur Tremolo-Studie und muss endlich in der vierten und letzten als alla Polacca dienen, welches denn auch als solches recht niedlich klingt.

R. Volkmann. Uebertragung Schubert'scher Lieder für das Pianoforte. Wien, C. A. Spina. 20 Sgr.

Das Uebertragen Schubert'scher Lieder heisst sich gewiss um dieselben verdient machen, namentlich wenn es mit grosser Vorsicht in Auswahl derselben geschieht, eben weil die Mehrzahl davon, ohne sie zu entwerthen, sich nicht von ihrem Texte trennen lässt. Hr. Volkmann liefert uns in vorliegendem Heft fünf, aus dem Liedercyklus „die schöne Müllerin" und zwar in reiner Übertragung, deren Wahl wir wohl billigen können. Was das Arrangement anbetrifft, so wäre manches etwas spielbarer erwünscht gewesen, was auch wohl möglich, und somit auch den weniger technikkundigen ein Dienst erwiesen.

Jos. Schlesinger. Pensée fugitive pour le Piano. Wien, C. A. Spina. 10 Ngr.

In welchem uns zwar ein guter Wille aber schwächeres Vollbringen in's Auge fällt; ein graziöses, süsses Stückchen, dem es aber an Kraft und Saft gebricht.

Jean Ruckgaber. Op. 53. Pensée, Romance sans Paroles pour le Piano. Wien, Ch. Haslinger. 10 Sgr.

Aehnliches gilt von dieser Piece; eine etwas versprechende Introduction, nach welcher sich eine unbedeutendere Melodie mit einigemal veränderter Begleitungsfigur zeigt, und sich sodann ohne weiteres Coda wieder in ihr Nichts zurückbegibt.

Musikalische Gallerie. Sammlung leichter Fantasien, Rondo's, Variationen u. s. w. für das Pianoforte. Hanover, Ch. Bachmann. Nro. 10, 11 und 12, enthaltend:

H. Molk. Drei Stücke. Was das eigenthümliche bei diesen Piecen, ist dass die eine genau der andern gleicht und können dieselben treffend mit dem Ausdruck „Drillinge bezeichnet werden; warum auch sollten solche nicht einmal in der Musik vorkommen?! Sie sind alle in der Menuett-Form geschrieben, haben ziemlich genau dieselbe Begleitungsfigur, sind auch ihrem musikalischem Werthe nach von gleicher Bedeutung und werden auch gewiss gleich grosse Freude bekunden, das schöne Licht der Welt in einer „musikalischen Gallerie" erblickt zu haben. *20.*

Martha von Sabinin. 8 Lieder mit Pianoforte. Op. 1. Leipzig, F. Whistling. 1 Thlr.

Dieses Erstlingswerk bekundet nicht allein ein sehr erfreuliches Talent, sondern auch einen ziemlichen Grad von Routine, so dass wir mit Vergnügen ferneren Compositionen der Verfasserin entgegen sehen dürfen. In einzelnen Liedern, wie besonders in Nro. 7 wollte es uns scheinen, als bemühte sich Frl. v. Sabinin mitunter gar zu sehr, originell zu sein, wodurch die Ausdrucksweise ihre Natürlichkeit einbüsst. Möge die Verfasserin nur immer aus der Tiefe ihres Herzens schreiben; jedes ängstliche Haschen nach Originalität schadet.

Hugo Ulrich. 5 Gesänge für eine Bassstimme mit Pianoforte. Op. 11. Breslau. Leuckart. 25 Sgr.

Wir hatten schon früher Gelegenheit dem schönen Talente des Componisten Anerkennung zu zollen und können nach Durchsicht dieser 5 Gesänge nur wiederholen, dass das Streben desselben ein sehr gutes genannt werden muss, wenn sich auch mitunter Eigenthümlichkeiten bemerkbar machen, die sich im Liede nicht gutheissen lassen. Wir meinen hiermit ganz besonders Nr. 3 „Abend am Meer" dessen Haupteffect nicht durch die Singstimme, sondern nur durch die Begleitung erzielt worden.

Carl Hennig. Festgeschenk, Eine zweckmässige Auswahl der beliebtesten und schönsten Opernmelodien, Tänze, Märsche, Volklieder in allerleichtester Spielart für das Pianoforte mit genauester Bezeichnuug des Vortrags und der Fingersetzung zum Nebengebrauch bei jeder Clavierschule. Op. 39. Wolfenbüttel, L. Holle. 10 Sgr.

B. Kothe. Clavier-Uebungen zur vollkommenen Ausbildung der Finger und des Handgelenkes nach dem jetzigen Standpunkte des Clavierspiels nebst dem Wissenswerthesten aus der Theorie, einem Wegweiser im Gebiete der musikalischen Literatur und Erklärung der beim Clavierspiel am häufigsten vorkommenden Fremdwörter. Zweite bedeutend vermehrte Auflage. Ebendaselbst. 10 Sgr.

Zwei Werke, welche sich nicht allein ihres wirklich praktischen Inhalts, sondern auch ihres höchst billigen Preises wegen gut empfehlen. Die Verlagshandlung ist seit längerer Zeit auf das eifrigste bemüht, diejenigen Unterichtswerke, welche der Schüler nöthigst braucht, zu bisher noch nicht dagewesenen billigen Preisen zu beschaffen uud thut auch in Bezug auf dauerhafte Ausstattung, was nur möglich ist. Die Ausgabe von Cramers Pianoforte-Schule und dessen Etüden gibt die besten Beweise für unsere Behauptung.

Aus Hamburg.

den 28. October 1855.

Gestern Abend wurde hier unser neuer grosser Concertsaal im Wormer'schen Lokal durch ein Concert des Berliner Domchors eingeweiht. Der Saal, um zunächst von diesem zu reden, obgleich ohne jeden Anspruch auf architektonische oder dekorative Schönheit, gewährt einen freundlichen, ansprechenden Anblick; er bildet ein längliches Viereck, das sich vom obern Gesimse ab bis zur Decke in dem Auge gefälliger, und was mehr ist, in einer für die Akustik sehr erspriesslichen Weise wölbt. Rund um den Saal, etwa in Mittelhöhe, laufen Gallerien, an die sich geräumige Logen schliessen. Der Saal fasst ca. 1200 Menschen. Er erfüllt, wie bereits angedeutet, das Haupterforderniss eines guten Musiksaals, — die Akustik ist, wie wir uns gestern mit wahrer Freude überzeugten, in allen Theilen des Saals vortrefflich. — Ueberall, natürlich an den äussersten Enden, gedämpfter, derselbe klare und präcise Klang, nichts Verwischtes, kein Nachklingen. Hamburg hat also alle Ursache sich zu diesem neuen Concertsaal Glück zu wünschen. Hoffentlich wird auch das darin zu Gehör Gebrachte des Saales würdig sein! Amen!

Der gestrige Abend hatte die Elite, mehr der eleganten, als der musikalischen Welt in dem neuen Concertsaal versammelt, indem denn auch freilich dieses Mal mehr für eine leichte Befriedigung der Sinne, als für ein tieferes musikalisches Bedürfniss gesorgt war. — Der Domchor bewährt sich, so oft man ihn wiederhört, hinsichtlich der Reinheit und Präcision der Ausführung vollkommen — dagegen kann wiederholtes Hören seiner Leistungen das Urtheil über den geistigen Gehalt derselben nur ungünstiger gestalten. Es herrscht darin etwas von königl. preussisch militärischer Disciplin. Da ist alles bis auf die kleinste Nuance haarscharf vorausbestimmt, und wird auch nicht um ein Tüttelchen anders, als es der Dirigent befohlen zur Ausführung gebracht. Bei solcher Behandlung musikalischer Ausführung widerfährt allen Erfordernissen der Reinheit, des Klangs, der Deutlichkeit, des wohlberechneten Vortrags ihr volles Recht, — nur eine Kleinigkeit geht dabei verloren, — die Seele, der Reiz der schöpferischen Unmittelbarkeit, deren Walten jeder musikalischen Ausführung erst das Gepräge einer wahren Kunstleistung aufzudrücken im Stande ist! — Und dann 12 Lieder an einem Abende, 12 Lieder, von denen eines immer noch weicher und sentimentaler als das andere, — das wäre auch bei dem geistvoll-belebtesten Vortrag ermüdend, geschweige bei dem berechnet abgemessenen dieses Domchors! — Zwölf Lieder, deren Wahl wir auch abgesehen von dem angedeuteten Charakter, nicht durchgängig loben können. — Den „König von Thule" für Männerchor zu componiren, wie es Herr Taubert gethan halten wir schon für ein ganz verfehltes Unternehmen, — dieses Lied aber, das Göthe einem von Liebesdrang gequälten Mädchen, als einen unter solchen Empfindungen sich natürlich darbietenden Gesang in den Mund gelegt, — dieses Lied von einem grösstentheils aus

Knaben bestehenden Chor singen zu lassen, müssen wir für ein doppelt umgekehrtes Beginnen erklären. Mit Vergnügen machten wir die Bekanntschaft zweier mit feinem Verständniss und grosser Frische componirten Lieder von Hiller: Wanderers Nachtlied von Göthe und Frühlings-Einzug. — Von wunderlieblicher Wirkung waren die schönen Kinderstimmen in dem Grell'schen Volkslied: „Buchkicken von Halverstedt"; — Mendelssohn's „Es ist bestimmt in Gottes Rath" hörten wir auch heute wieder mit erneuter Freude, — die Wiederholung von Essers hypersentimentalen „Ade! du liebes Waldesgrün Ade!" hätten wir dem Domchor dagegen gern erlassen. Den Anfang und den Schluss der ersten, sowie den Anfang der zweiten Abtheilung bildeten die drei unter Direction des Herrn H. Schäffer in einer für solche Unterstützungs- und Ausfüllungs-Gelegenheiten genügender Weise ausgeführten Ouverturen: Jubel-Ouverture von Weber, zum Fidelio und zur Zauberflöte. Mad. Peroni-Glasbrenner unterstützte mit der an ihr gewohnten vortrefflichen Declamation des Uhland'schen „Sängers Fluch" und eines komischen, vermuthlich von ihrem Gatten verfassten Gedichts: Gute Nacht! — Wir können uns mit der Declamation im Concertsaal ein für alle Mal nicht einverstanden erklären, — muss sie aber einmal stattfinden, so darf man sich glücklich schätzen, sie von einer so tüchtigen Künstlerin ausgeführt zu sehen. Mit den Solovorträgen zweier Domknaben auf der Violine und dem Clavier hätte man uns billig verschonen sollen. Diese Kinder machen ihren Angehörigen und Lehrern mit ihren Leistungen gewiss recht viele Freude — sie aber einem fremden Publikum vorführen, heisst das Gastrecht missbrauchen und die Geduld dieses Publikums auf eine harte Probe stellen! — 24.

Ein Musik-Fest im Industrie-Pallast in Paris.

Der allgemeinen Industrie-Ausstellung ist es vorbehalten, uns bis zum letzten Augenblicke stets neue merkwürdige Schauspiele zu bieten und das grossartige Fest, welches am 16. November in ihren weiten Hallen stattfinden soll, wird gewiss nicht den kleinsten Rang einnehmen. Dieses Fest, welches dem Tage folgt, der den Ausstellern die ihnen zuerkannten Preise bringt, wird selbst die Pariser, die gar nicht zur Bewunderung zu bringen sein wollen, durch seine Pracht und die Grossartigkeit seiner Verhältnisse in Staunen setzen. Und doch handelt es sich nur um ein Concert, aber dies Concert wird in dem prächtigsten Saale der Welt stattfinden, in dem Schiff des Pallastes der Champs Elysées, inmitten der Decorationen, die dort für die Feier des 15. November aufgestellt sind und durch ihre Pracht allein genügen werden, die Neugierigen herbeizuziehn.

Dies Concert wird eine bedeutende Anzahl von Instrumentisten und massenhafte Chöre vereinigen. Die Conservatorien und philharmonischen Gesellschaften von Marseille, Lille, Lyon, Valenciennes, Brüssel, Lüttich, Cöln, Berlin, London und Wien wurden zur Mitwirkung eingeladen. Das Orchester unter Leitung von Hector Berlioz, wird aus zwölf bis fünfzehn hundert Mitglieder aus den besten Künstlern herausgesucht, zählen; ein Orchester, was mit seinen riesenhaften Tonwellen ebenbürtig an die Kuppel des Pallastes anschlagen wird. Welch grossartigen Charakter muss ein solches Concert, das in Paris, ja in den Annalen der Musik keinen Vorgänger zählt, haben!

Ueber den Eintrittspreis an diesem Tage verlautet noch nichts Bestimmtes, doch sollen reservirte Plätze schon im Voraus gemiethet werden können und das Entrée jedenfalls gegen die Anziehungskraft des Ganzen niedrig bleiben. Wer möchte nicht in solcher Umgebung, von solchen Kräften die besten Werke der ersten Meister hören? Den Chor aus Judas Makkabäus von Händel — den Chor aus Armida von Gluck — die Ouverture zum Freischütz, von hundert Violinen ausgeführt — die Schwerterweihe, aus den Hugenotten und das Quatuor der Mönche von dreissig der ersten Bassisten gesungen? Welchen Effect wird das Gebet aus Moses von Rossini mit Begleitung von achtzig Harfen, die die Fronte des ganzen Orchesters einnehmen werden, machen? Aus England allein sind für diese Piece vierzig Harfen berufen. Fügen wir diesen wenigen Andeutungen über das Programm noch bei, dass das Concert mit zwei von Berlioz componirten Piecen begonnen und beendet wird, dass erstere eine noch ganz unbekannte Cantate, halb geistlich, halb kriegerisch, zu welcher Lafant einer der ausgezeichnetsten Offiziere der Armee die Worte gedichtet hat; das andere ein Te Deum, welches für die Ausstellung componirt wurde und bis jetzt nur ein einziges Mal, am Vorabend der Eröffnung in der Kirche St. Eustache zur Aufführung kam. Berlioz wird endlich noch durch zwei Orchester, wovon das eine aus Militär-Musik bestehend, seinen so populär gewordenen Triumphmarsch ausführen lassen.

So wird denn dieses grossartige Concert, ein der Weltausstellung würdiger Schluss, noch viele Fremden in Paris zurückhalten, noch viele Neugierige zuführen, denn dieses Fest wird zu jenen Schauspielen gehören, die schon ihrer Seltenheit wegen, jahrelange Eindrücke zurücklasssen.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Sr. Majestät der König hat dem hiesigen Männergesang-Vereine die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft Allergnädigst zu verleihen und bei deren Uebersendung ein huldreiches und für den Verein höchst ehrenvolles Handschreiben an denselben zu erlassen geruht.

— Herr Capellmeister Hiller ist mit der Composition eines neuen Oratoriums beschäftigt.

— Die Theaterlust ist in diesem Jahre eine so rege, wie sie seit langer Zeit nicht mehr gewesen. Jeden Sonntag werden hunderte Personen wegen Mangel an Raum zurückgewiesen, und wenn auch in den Wochentagen der Besuch nicht sehr zahlreich, so darf sich dennoch Herr Director Kahle Glück wünschen Hoffentlich werden die guten Einnahmen eine Vervollständigung des Personals zur Folge haben. — Die Aufführungen von Mozart's „Don Juan" und Meyerbeer's „Prophet", welche in dieser Woche stattfanden, liessen viel zu wünschen übrig.

Dresden. Frau Sophie Förster wird in nächster Zeit in einem Concert hier auftreten, man sieht mit freudiger Spannung, diesem ersten Auftreten bei uns entgegen. — Herr Richard Collbrunn aus Paris gastirt mit gutem Erfolge an unserer Hofbühne; sein erstes Debut (Sarastro in der Zauberflöte) fand bei reich besetztem Hause glänzende Anerkennung. Sein Gesang, wie auch sein Spiel ist edel und trefflich gebildet, ein längeres Engagement steht ziemlich bestimmt zu erwarten. — Frau Bürde-Ney trat in Euryanthe zum erstenmal nach ihrer Entbindung auf, und wurde freudig begrüsst.

Paris. Mit der italienischen Oper will es in diesem Jahre nicht gehen. Die Kräfte, welche dieses Unternehmen auf seine frühere und lange Jahre behauptete Höhe bringen sollen, erweisen sich mit wenigen Ausnahmen als mangelhaft und berechtigen zu der Annahme, dass der Unternehmer Herr Calzado schlechte Geschäfte machen wird. Vor einigen Tagen traten Frl. von Roissi als Lucia und Herr Mongini als Edgardo auf und fanden keinen Beifall, da weder Stimmen, Auffassung und Durchführung irgendwie hervorragendes Talent bekundeten Nächste Woche wird Mario als Almaviva im Barbier auftreten. — Das Lyrische Theater brachte am 25. October eine neue Oper des Belgiers *Gevaert* „die Wäscherinnen von Santarem", welche grossen Beifall fand, jedoch den Beweis liefert, dass es dem Componisten noch an Uebung fehlt, um den Stoff, der freilich sehr mittelmässig ist, nach allen Richtungen hin zu beherrschen. Trotz den vielen schönen Melodien und einzelnen sehr gelungenen Nummern, wird sich diese Oper nicht lange auf dem Repertoire halten, da sie gar zu flüchtig gearbeitet. — Man sprach in vielen Kreisen von einem neuen Engagement der Mad Stoltz, doch ist kein wahres Wort davon; die einst so gefeierte Künstlerin weiss, dass sie jetzt nicht mehr im Stande ist zu glänzen. —

Deutsche Musik in Frankreich.) Französische Feuilletons posaunen mit vollen Backen das Erscheinen einer neuen, klassischen „Pianoforte-Schule" im Verlage der unter der Firma, Le Menestrel, (Der Minstrel) etablirten Musikhandlung des Herrn Heupel in Paris an. Genau betrachtet ist jedoch diese „Ecole Classique Marmontel" nichts Anderes, als ein grossartiger Nachdruck deutscher Compositionen für das Pianoforte, namentlich von Mozart, Haydn, Beethoven, Händel, Bach, Hummel, Weber, Mendelssohn, Steibelt, Cramer, Ries. Der „Menestrel" hat dazu von dem geschätzten Pariser Clavierlehrer Marmontel Erläuterungen über den Fingersatz, die Accentuationen und Bewegungen, so wie über den Styl der einzelnen Stücke schreiben lassen, und dies soll die Ausgabe zu einem Originale stempeln, das den Schutz der Gesetze geniesst. Sollte, wie zu erwarten steht, bald auch zwischen Frankreich und dem Deutschen Bund ein internationaler Vertrag gegen den Nachdruck zu Stande kommen, so werden sich die Herren Breitkopf & Härtel, so wie die andern deutschen Verleger von Mozart, Haydn, Beethoven etc. vergebens in Frankreich nach einem Schutz für ihre Verlagsartikel umsehen, die sämmtlich von „Menestrel" ausgebeutet sein werden Bereits sind von dieser Ecole Classique vier Bände (15-16000 Seit. in Fol) erschienen und acht andere Bände sollen demnächst folgen.

(Hummel und Field.) Im Jahre 1823 besuchte Hummel Petersburg, wohin ihm sein künstlerischer Ruf voranging. Wie überall erregte auch hier sein classisches Clavierspiel, und namentlich seine Gabe der Improvisation die grösste Bewunderung. Von Petersburg wandte er sich nach Moscau, wo damals Field lebte. Beide Künstler kannten einander wohl dem Renommé nach und aus ihren Werken, doch persönlich nicht. Wenige Stunden, nachdem Hummel in Moskau eingetroffen war, machte er sich auf, um Field zu besuchen. Er traf ihn rauchend und eben beschäftigt, seinem Mündel Unterricht auf dem Clavier zu ertheilen

„Ich wünsche Herrn Field zu sprechen", begann Hummel. „Ich bin's, was ist Ihr Wunsch?" antwortete Field. „Ich war begierig Ihre Bekanntschaft zu machen, da ich ein grosser Freund der Musik und der Künstler bin. Doch ich sehe, Sie sind beschäftigt; lassen Sie sich nicht stören, ich kann warten." — Field frug seinen Besuch, ob ihm der starke Tabakqualm, der das Zimmer erfüllte, nicht unangenehm falle? „Mit Nichten" sagte Hummel, „ich rauche selbst." Die Gegenwart des Fremden machte den Knaben so verlegen, dass ihn Field bald entliess. Während dieser Zeit besah sich Field seinen Gast genauer, dessen Aeusseres nichts Auffallendes darbot. „Was führt Sie nach Moskau"? begann Field um das Gespräch in Gang zu bringen. Hummel gab Geschäftsangelegenheiten als Grund an, und da er nie Gelegenheit gehabt habe Field zu hören, so bitte er ihn hiermit, ihm dieses Vergnügen zu gewähren.

Field war artig genug, diesem Wunsche zu willfahren. Und da er den Besucher doch für etwas Besseres, als einen blos Neugierigen hielt, spielte er ihm eins seiner Capriccios mit allem Glanze seiner Meisterschaft vor. Hummel dankte ihm bewegt und versicherte, einer solchen Reinheit und Grazie des Styls noch nie begegnet zu sein. Als sich Hummel noch eingehender im Lobe Fields erguss, unterbrach ihn dieser heiter gelaunt: „Da Sie alle Feinheiten in der Behandlung des Instruments so genau kennen, so scheint es mir, dass Sie selbst gut spielen müssen." Hummel entschuldigte sich und bemerkte, dass er wohl in seiner Heimat manchmal Orgel gespielt habe; doch nach Field das Clavier zu berühren, würde er kaum wagen " „Das ist wohl recht schön", erwiederte Field,

„aber wenn Sie auch nur Dilettant sind, werden Sie doch etwas vortragen können", und lächelte schon in Erwartung der Dinge, die da kommen würden.

Ohne weiter etwas zu sagen, setzte sich Hummel zum Clavier, ergriff dasselbe Thema, welches ihm Field vorgespielt, und phantasirte darüber so geistreich und grossartig, dass Field ganz erstarrt da stand. Die Pfeife fiel ihm aus dem Munde, und auf Hummel hinstürzend schrie er auf: „Sie sind Hummel — Sie sind Hummel! so zu phantasieren ist Niemand in der Welt im Stande ausser Hummel!" Und Hummel hatte nicht geringe Mühe sich von heftigen Umarmungen seines in Exaltation gerathenen Bewunderers zu befreien.

(Gesangfest zum Besten des „Mozartvereins" zu Blankenburg am 28. September 1855.) Wie von Blankenburg die Idee zum „Mozartvereine" ausgegangen ist, so war es auch dieser Stadt vorbehalten, die erste Frucht dieses Unternehmens zu zeitigen. Beides verdanken wir dem Musikdirector Sattler, einem Manne, der sich theoretisch wie praktisch grosse Verdienste um die Kunst erworben hat. Die Stadt Blankenburg war es aber auch, welche auf eine ebenso sinnige als volksthümlich Weise die Bedeutung des Festes zu würdigen verstanden und angedeutet hat, welchen Standpunkt die deutsche Nation dem edlen Unternehmen gegenüber einnehmen wird. — Um 2 Uhr Nachmittags fand in der St. Bartholomauskirche das Concert zum Besten des „Mozartvereins" Statt. Von auswärtigen Gesangvereinen hatten sich die Liedertafel von Halberstadt und Quedlinburg, sowie der Männergesangverein „Arion" daselbst betheiligt. Das Programm dazu war in der Art entworfen dass Vocal- und Instrumentalmusik abwechselte, und Solovorträge der einzelnen Liedertafeln eingelegt waren. Die Gesammtvorträge leitete unser Sattler, der dabei seine Meisterschaft im Dirigiren glänzend bewährte. Die Begeisterung für Mozart hatte sich den Sängern wie den Musikern mitgetheilt und so liess die Ausführung des Concerts nichts zu wünschen übrig. Eine besondere Erwähnung verdient die Hymne „Gott sorgt für uns" von Reissiger, welche die Halberstädter Liedertafel in würdiger Weise brav ausführte. Den Glanzpunkt des Concerts bildete aber die treffliche Composition des Herrn Musikdirector Bönicke aus Quedlinburg, der sich bereits durch treffliche Compositionen Lorbeeren errungen und sich als würdiger Schüler Liebau's bewährt hat. Ihr bescheidener Titel „Im Walde" liess ebensowenig ihren Werth, als die ihr innewohnende Idee ahnen. Letztere ist nun so originell, dass sie wohl ein näheres Eingehen verdient. Die Introduction bildet ein Hymnus an den Wald; seine heilige feierliche Stille, die wie Seraphsklang Andacht zu erwecken geeignet, ist der leitende Grundgedanke. Dies Bild fortsetzend wird der Wald als Tempel im hohen Dome des Herrn zur Anschauung gebracht. Das Glockengeläute einer nahen Waldkapelle und der aus ihr tönende Abendgesang unterbricht den Chor und gibt den Uebergang zu dem eigentlichen Thema ab. Es wird klar vor die Seele geführt, dass die Waldeseinsamkeit nur unvollkommen genüge, den Schöpfer alles Guten zu celebriren, der wahre Tempel des Herrn bleibe stets die Kirche; erst dort erhalte der Kultus seine hehre Weihe und in der gemeinschaftlichen Erbauung seine wahre Bedeutung. Dies Bewusstsein wach rufend nimmt der Waldeschor die kirchliche Melodie auf und vereinigt seinen Lobgesang mit dem der Andächtigen in der Kapelle. Die Durchführung dieser Idee war dem Componisten trefflich gelungen. Unter den Kunstverständigen war darüber nur eine Stimme und das Publikum gab seinen Beifall unzweideutig zu erkennen. Keinenfalls würde aber der Componist solche Lorbeeren geerntet haben, wenn nicht die exacte Ausführung hinzugetreten wäre. Dies Verdienst gebührt der Liedertafel zu Quedlinburg und dem Männergesangverein „Arion" daselbst, welche unter Leitung des Componisten diese Piece meisterhaft zur Geltung brachten. Diese in jeder Beziehung gelungene Composition legt den Wunsch nahe, dieselbe durch den Druck veröffentlicht zu sehen, weshalb ich nicht unterlassen kann, auf dielbe aufmerksam zu machen.

Wernigerode, am 29. September 1855.

Haushalter.

Rundschau.

Dingelstedt's Rücktritt vom Münchener Hoftheater, den verschiedene Blätter schon als gewiss bezeichneten, ist durch ein Schreiben Sr. Maj. des Königs von Baiern, in welchem sich die grösste Anerkennung der würdigen Amtsführung D's ausspricht, thatsächlich widerlegt worden.

Den Redactionen der Wiener Zeitungen ist bekanntlich der Genuss ihrer Freisperrsitze für die Vorstellungen der Hoftheater entzogen worden. Aus guter Quelle erfährt die Berliner Feuerspritze, dass die nächste Veranlassung hierzu eine strenge Kritik der „Ostdeutschen Post" über einen *Tenoristen* gegeben hat, der sich eines besonderen hohen Schutzes erfreuen soll und für den bereits zweimal Schulden in der jedesmaligen Höhe von 15000 fl. bezahlt worden sind.

Meyerbeer hat Paris verlassen, um über Berlin nach Wien zu reisen, wo er den Nordstern am 19. November dirigiren wird.

Thalberg gab vor seiner Abreise von Rio-Janeiro ein Concert für die Armen; der berühmte Künstler begibt sich nach Buenos-Ayres.

Herr Director Hein in Stettin hat den Tenoristen Wiedemann aus München engagirt. Er sang den George Brown und gefiel selbst nach Roger und Th. Formes. Die Stimme hat einen sehr schönen Tenorklang, ist geschmeidig und biegsam, das Falset wohlklingend und ausgebildet, der Vortrag ist correct und ausdrucksvoll das Spiel gewandt und edel.

Von C. M. v. Weber's Freischütz erscheint jetzt auf's Neue in einer Prachtausgabe, ein Clavier-Auszug, mit dem Texte von Fr. Kind, im Original-Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Kunsthandlung, deren Widmung S. k. H. der Prinz Friedrich Wilhelm anzunehmen geruht hat. Das Werk wird mit dem Brustbilde des Componisten (nach v. Vogel's Zeichnung, von Feckert lith.) und mit seinem Facsimile geschmückt sein.

Der Pianist Carl Evers befindet sich seit einigen Tagen in Wien und wird die Saison dort bleiben.

Im Nationaltheater zu Pesth kommt eine neue komische Oper „Der Hypochonder" zur Aufführung.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 45. **Cöln, den 10. November 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Streifzüge durch die Pariser Ausstellung.

Schluss.

Es muss für industrielle Etablissements sehr angenehm sein, wenn ihre Umsicht und ihr Glück sie auf die Stufe des Erfolgs geführt haben, dass sie im Genusse eines unangetasteten Ruhmes, bei feierlichen Gelegenheiten, Ausstellungen u. s. w. sich den Kennern nur durch wenige Worte bemerkbar zu machen brauchen, wie etwa, „Diese Erzeugnisse sind dieselben, wie unser Etablissement sie fortwährend liefert, wie wir sie bei früheren ähnlichen Gelegenheiten ausgestellt haben; wir haben nur aus Aufmerksamkeit für das Publikum dieselben etwas sorgfältiger und ausgesuchter verzieren lassen und denken, dass es nicht einer grossen Auswahl von Instrumenten, sondern eben nur der ausgestellten zwei oder drei Proben bedarf, um uns saltsam in sein Gedächtniss zurückzurufen."

So ungefähr mögen die beiden berühmtesten Etablissements Frankreichs, ja Europas gedacht haben, als sie zu drei und zwei Pianos zur Ausstellung schickten. Beide Häuser hatten das Unglück ihre Chefs fast zu gleicher Zeit zu verlieren; Pierre Erard und Camille Pleyel sind in einem und demselben Jahre in's Grab gestiegen, aber die Thätigkeit und die Fortschritte ihrer Stiftungen sind dieselben geblieben, Dank der weisen Vorsicht ihrer Gründer.

Das Haus Erard (Nro. 9511) hat nur drei Instrumente ausgestellt; das eine ein Piano droit in Rosenholz, dessen Felder mit Lapis-lazuli ausgelegt sind, ein wahres Kleinod von Pracht und gutem Geschmack. Das zweite zeichnet sich durch die wundervolle Malerei aus, mit der es ringsum verziert ist und die geeignet sein dürfte den vergessenen Geschmack des vorigen Jahrhunderts wieder in Aufnahme zu bringen. Das dritte Instrument macht sich durch ein Pedal bemerkbar, vermöge welches man dem Piano Orgeltöne entlocken kann. Ich habe stets bedauert, dass ein solches Pedal nichts weiter wie eine Zugmaschine ist, mittelst welcher man Tasten, die die Hand nicht bereichen kann, in Bewegung setzt. Ein Pedal wie es zur Musik der alten deutschen Meister gehörte, müsste ein Saitensystem haben, was von dem der Handtasten ganz unabhängig wäre. Einen derartigen Machanismus herzustellen, könnte meiner Ansicht nach, nicht gar zu schwer sein und wenn man einmal ein Piano mit einem Pedal versieht, so sehe ich nicht ein, warum man nicht allen möglichen Nutzen aus dieser Zugabe ziehen sollte. Es soll dies aber auch nur eine eben eingeschobene Bemerkung sein, und wenn ich mehr verlange, so bin ich mit dem, was besteht, keineswegs unzufrieden.

Auch das Haus Pleyel (Nr. 9561) hat nur einige Pianos ausgestellt, die sich wie die von Erard durch Reichthum, Geschmack und Güte gleich vortheilhaft auszeichnen. Dieses Haus wird schon in der nächsten Zukunft in Herrn August Wolf, einen neuen Vertreter haben, der seinem als Pianist und Componist schon bekannten Namen, nun auch noch den eines tüchtigen Clavierbauers zufügen wird. Eine seiner bereits bewährten neuesten Verbesserungen ist eine Vorrichtung um den Grad von Härte und Weichheit der Tasten zu mildern. Eine ähnliche Vorrichtung macht sich an einem Instrument des Herrn Moullé (Nr. 9551) bemerkbar.

Zu diesen Vorrichtungen zähle ich auch das von Herz erfundene Dactylion, der Clavigrade von Lahausse, das sogenannte stumme Piano von Pleyel, die alle darauf berechnet sind, den Tasten eines jeden Claviers gleiche Widerstandsfähigkeit zu geben. Die jüngste Vorrichtung

in diesem Genre, welche der Erfinder Lahausse, *Clavigrade exerce-doigts* genannt hat, verbindet alle genannten Vortheile mit dem Vorzug einer grossen Einfachheit, ist tragbar, an jedes Clavier leicht anzubringen, nimmt wenig Raum weg und kostet fast nichts.

Auch ein Doppelpiano ist auf der Ausstellung zu schauen, dessen Nutzen ich bis jetzt übrigens noch nicht begriffen habe. Der Ton ist, wie man leicht voraussetzen kann, dumpf und unrein, da zwei Pianos, so zu sagen mit dem Rücken aneinander befestigt sind und so dem Ton nur einen Ausweg, durch den oberen Theil des Instruments lassen. Man könnte fast sagen, dass der Erfinder, Herr Janus (N. 9532) diese Idee seinem eigenen Namen entnommen hat. Der Janus des Alterthums sah mit seinen beiden Gesichtern freilich in die Vergangenheit und Zukunft zugleich, wo das doppelseitige Instrument mit beiden Seiten nur in die Gegenwart schaut. Ob es da, hinsichtlich der Musik etwas Gutes erblickt, ist freilich eine andere Frage. —

Von fremden Ländern hat Oestereich die meisten Pianos eingeschickt und Wien ist wiederum die bedeutendste Vertreterin des deutschen Kaiserstaates. Von den Ausstellern dieser Stadt nenne ich als die bedeutendsten die Herren Streicher (Nr. 1752) und Skaba & Comp. (1755). Das so musikalische Italien hat fast nichts eingeschickt; was von daher zu sehen ist, kommt aus dem Theile der Halbinsel, welcher den Oestereichern gehört. Da sieht man unter Andern schöne Orgeln und, wohl als Andenken an eine vergangene Zeit, auch Streichinstrumente, wie die der Herren Ceruti (1746) und Foradori (1748) aus Verona, doch muss man zugeben, dass die imitirten Guarnerii, welche die Herren Lembock (1746) und David Bitter (1744) aus Wien eingeschickt haben, bei weitem höher stehen. Bei den Bässen des Letzteren wundern sich hiesige Musiker nur über die geringe Höhe des Stegs und die Grösse des Griffs.

England hat in Streichinstrumenten wenig eingeschickt; ein einziger Aussteller, Herr Heaps von York (1987) hat Violoncells, die indessen nur als Copien einiges Verdienst haben. Mit Pianos hat England uns dagegen sehr reichlich bedacht, obgleich das berühmte Haus Broadwood & Collard nicht unter den Ausstellern figurirt. Hier finden wir sehr schöne Piano droits von den Herren Levesque-Edmeades & Comp aus London (1993) und das schon besprochene Doppelpiano, dessen Aussteller diesmal aber Jones (1995) heisst, ferner von den Herren Hughes & Denham (1996) ein sehr sonderbares Piano, das nämlich nicht weniger wie sechs Claviaturen hat. Die ersten vier haben ganze, weisse, die letzten halbe Tasten und ausserdem setzt die erste Claviatur auch die vierte in Bewegung. Was die Erfinder mit diesen Neuerungen bezwecken, kann ich nicht sagen, da mir von Seiten derselben keine Eröffnungen zugegangen sind und auch der Catalog in dieser Beziehung nichts Näheres nachweist.

Die Pianos der Herren Hopkinson (1997) zeichnen sich durch die ungemeine Hartheit und Weichheit des Tons aus, die man auf denselben erreichen kann. Sie haben ihren Instrumenten laut Catalog den weitschweifigen Namen: „Pianos à répétition à tremolo et à mouvement interronpu“ gegeben und können eben nicht allzugrosser Bescheidenheit bezüchtigt werden, denn im Prospectus heisst es nur: „dass was die Qualität des Tons, die der Tasten, die Dauerhaftigkeit und den Preis ihrer Instrumente betrüfe, kein anderer Fabrikant ihnen gleichkäme, dass auf ihren Instrumenten Effecte zu erreichen seien, die dem sanftesten Hauch des Zephyrs über die Saiten zu vergleichen u. s. w.“. Das könnte man füglich noch die Poesie des Prospectus nennen! Von den übrigen uns aus England überkommenen Instrumenten verdienen die Pianos Diaphoniques der Gebrüder Donald noch besonderer Erwähnung.

Belgien hat, was neue Erfindungen betrifft Nichts aufzuweisen, aber schöne Instrumente eingeschickt. Die besten darunter sind wohl die der Herren Vogelsangs (697), Iastrzebski (693) und Berden & Comp. (691).

Und nun will ich endlich den Pianos und auch meinen Lesern etwas Ruhe gönnen. Habe ich doch die Letzteren fast eben so sehr gequält, wie die täglichen Besucher der Ausstellung die geplagten Instrumente!

Einiges über Militärmusik-Instrumentirung*).

Dass es mit der Einführung von Neuerungen aller Art, selbst wenn ihr praktischer Nutzen, so zu sagen: auf der Hand liegt, immer seine Schwierigkeiten hatte und in alle Zukunft haben wird, ist eine allzubekannte Erscheinung, die sich aus der Anhänglichkeit an Altes, Liebgewordenes, aus der Bequemlichkeit in der Handhabung des Gewohnten, endlich aus der sogenannten vis inertiae, die, um in neue Ideen einzugehen, erst überwunden werden muss, erklären lässt.

*) Aus d. Blätter für Musik.

Wenn schon dieser Mangel an Fortschrittsgeist vielfach, und vielleicht nirgends so sehr als auf dem Felde der Tonkunst beobachtet werden kann, so muss es den strebenden Künstler um so mehr betrüben, wenn er die bedauerliche Bequemlichkeit so weit überhand nehmen sieht, dass selbst von bewährten, auf logischen Grundsätzen wie empirischen Wahrheiten fussenden Kunstregeln abgegangen wird, um einer beklagenswerthen Indolenz, die endlich in völligen Materialismus aufzugehen droht, mit aller Wollust des dolce far' niente sich hingeben zu können.

Zu dieser — wir gestehen es — etwas herben Vorbemerkung veranlasst uns die Wahrnehmung einiger sowohl dem offenbaren Zwecke, wie dem künstlerischen Geiste zuwiderlaufenden Gebräuche bezüglich der Instrumentirung, wie sie in neuerer Zeit bei manchen Militär-orchestern in Aufnahme gekommen sind. Vorzugsweise ist es die Verwendung der Hörner, die im Vergleich zur frühern Satzweise einen nicht zu leugnenden Rückschritt erfahren hat.

Indem wir uns im Nachstehenden auf die Beleuchtung und Begründung dieses Themas beschränken, behalten wir uns vor, in spätern Aufsätzen noch andere in diesen Kreis fallende Fragen zur Sprache zu bringen.

In neuern Militärpartituren findet man häufig die Anwendung vier gleichgestimmter Hörner, während früher dieses Instrument in verschiedenen Stimmungen meist als ein höher und ein tiefer gestimmtes Paar in Gebrauch war. Es fragt sich nun, welche von beiden Methoden die zweckmässigere sei?

Ehe wir zur Beantwortung schreiten, dürfte es von Nutzen sein: erstens einen Blick auf die Orchesterwerke unserer grossen Tonmeister zu werfen, um zu beobachten, welcher Art der Stimmung sie bei, zwei Paar Hörnern den Vorzug gaben; dann die Oertlichkeit, für welche ein Orchesterwerk componirt, und Jene, wo die Militärmusik zu wirken berufen ist, in Rechnung zu bringen; endlich den eigenthümlichen Klangcharakter des Hornes überhaupt in's Auge fassen.

Wenn wir die Orchesterwerke unserer grössten Meister nur flüchtig beobachten, so begegnen wir in denselben fast durchgängig zweierlei gestimmten Hörnern, und zwar derart, dass ein Paar gewöhnlich eine Quarte oder Quinte höher liegt, während die Stimmung des zweiten Paars der Haupttonart des Tonstückes entspricht. Es muss der Nutzen und die reichere Tonwirkung einer solchen Instrumentirung sogleich jedem denkenden Musiker in die Augen fallen. Die Partituren Beethoven's, Mendelssohn's, Meyerbeer's, Spohr's, Spontini's, Auber's Weber's Halevy's, Schumann's geben genügende Belege, von Berlioz und Wagner nicht zu sprechen, die noch viel mannigfaltigere Zusammenstellungen gebraucht. Was konnte diese Meister zu solcher Wahl bewogen haben?

Gewiss nur der ungleich reichere, prägnantere Toneffect; denn es wäre gewiss bequemer gewesen, mit vier gleichgestimmten Hörnern zu instrumentiren, wenn diese Wahl der vor Augen gehabten Idee des Toneffectes hätte entsprechen können.

Wie kommt es nun, dass in neuerer Zeit Militärmusiken so häufig von vier gleichgestimmten Es-Hörnern Gebrauch machen? Sollten vier gleich gestimmte Es-Hörner mehr Wirkung machen, als ein Paar höher und ein Paar tiefer gelegene? oder sind vielleicht die Orchesterwerke unserer grössten Tonmeister für den freien — und die Militärmusik-Productionen für den geschlossenen Raum bestimmt, da doch die benannten Meister ein Paar heller klingende Hörner in den Kreis ihrer Instrumentirung zogen, während manche Militärmusiken vier gleichgestimmte Hörner mit oft gewundenen Aufsätzen, welche, wie Gottfried Weber richtig bemerkt, dumpfer klingen, so oft in Anwendung bringen. Die eigentlich örtliche Bestimmung eines Orchesters und jene einer Militärmusik beantwortet diese Frage von selbst, und es muss nur auffallen, wie ein für den Klangeffect so wichtiger Gegenstand derart übersehen werden kann.

Wir glauben nicht zu irren, wenn wir den Grund dieses Missstandes zunächst in der Uebertragung von Tanzcompositionen für Militärmusik suchen, wo gewöhnlich vier gleichgestimmte Hörner angewendet werden, indem es bequem war, die vier vorhandenen Hörner, so wie sie sich präsentirten, gleich aus dem Civil in das Militär einzureihen. Dies mochte manchmal aus Mangel an Zeit geboten erscheinen, wurde aber nach und nach zur Gewohnheit, die ebenfalls wieder ihre Nachahmer fand.

Da nun aber der Militärmusik vorzugsweise der freie offene Raum zu ihrer Wirksamkeit angewiesen ist, so ist es um so mehr Pflicht, die ihr zu Gebot stehenden Mittel sorgsam abzuwägen, als sie überhaupt auf eine Klanggattung, (obgleich in mannigfaltiger Abstufung innerhalb dieses Kreises) nämlich blos auf jene der Blasinstrumente angewiesen ist.

Dass ein Paar G,- As-, oder A-Hörner einen frischeren, helleren Klang geben als die dunkleren und dumpferen Es- oder F-Hörner, bedarf keines Beweises. Dies haben unsere grössten Componisten sehr wohl erkannt, obwohl ihre Compositionen nicht für den freien Raum bestimmt sind.

Deswegen instrumentirten H. Payer und J. Moscheles, welche als Gründer einer geregelteren Militärmusik-Instrumentirung angesehen werden können, mit verschieden gestimmten Hörnern, — und welche Fülle, welche dem militärischen Charakter entsprechende Kraft erfüllte die Luft von ihren Klängen! —h—

Die Briefarie im „Don Juan".

Mit eben dem Recht, mit welchem man Goethe's Faust das Drama aller Dramen zu nennen gewohnt ist, darf man Mozarts Don Juan die Oper aller Oper nennen. Alle die Vorzüge, die jenen auf die ehrenvolle Stufe gebracht haben, welche er in der Literatur einnimmt, haben auch den letzteren auf die unerreichte Höhe gehoben, welchen er als vollendetstes Kunstwerk in der Musik einnimmt. Merkwürdig, dass es eine Idee sein sollte, die in den beiden Schwesterkünsten den strahlenden Mittelpunkt abgab. Denn was ist der Don Juan, besonders nach der trefflichen Individualisirung seines genialen Tonschöpfers anders, als der Inbegriff der menschlichen Natur, die im faustischen Streben, im Suchen nach höchstem Genusse auf den niedrigsten fällt und im Nimmersattwerden alle Stadien irrenden Strebens durchläuft, bis die Katastrophe, die entweder zur Umkehr oder zum gänzlichen Verderben führt, eintreten muss. Wenn Faust die Hand göttlicher Gnade ergreift und so der Rettung theilhaftig wird, so ist es Don Juan, der mit dem Aufraffen aller Energie, getreu seiner Natur, den Weg des Heils ausschlägt und selbst im Untergange zur Bewunderung hinreisst.

Dieser gewaltige Stoff hat beiden Werken das Aphoristische aufgedrückt, das sie unläugbar charakterisirt, und wenn dies im Don Juan weniger eclatant hervortritt, ja manchem Auge verborgen bleibt, so beweist dies nur den göttlichen Genius Mozarts, der diese ungeheure Masse in einer Art bewältigte und zur Anschauung brachte, wie es kaum je einem Menschen gelingen durfte.

Man ist nicht mit Unrecht geneigt, Goethes Faust mit seiner weltumfassenden Idee als das vollendetste dichterische Kunstwerk, als eine Weltbibel hinzustellen, aber mit gleicher Berechtigung darf uns Mozarts durch und durch von einer wunderbaren, von einer göttlichen Inspiration durchwehter Don Juan (man betrachte nur ganz oberflächlich die erhabene Auffassung der fast stets ungenügenden dichterischen Grundlage gegenüber) als das unerreichte und unerreichbare Muster erscheinen. Es haben auch nach ihm Componisten, ergriffen von der grossartigen Idee der Sage es mit verwandten Stoffen versucht; ein Ergebniss dieser Begeisterung waren die Opern „Faust", „Tannhäuser" und der scheusslichste Auswuchs des Don Juan, der „Vampyr", allein man kann sagen, dass keines von dreien, obwohl edel und gross, die gefährlichste aller Concurrenzen auszuhalten vermochte. An zweien hat allzuschnell die Zeit, dieser unbestechlichste aller Kritiker, sein Recht geltend gemacht, und ob der Taumel, den das dritte Werk erregte, nicht ein kurzer vorübergehender ist, wird sich bald zeigen. Was wird aber aus allen dreien und vielen ähnlichen im Laufe von Jahrhunderten geworden sein, wenn Mozarts Don Juan noch in verklärter Schöne prangen wird? Er ist in der That der unzerstörbare Beweis für die Gültigkeit und rechtliche Stellung des dramatischen Princips in der Musik.

Wir könnten noch viele Vergleichungspunkte zwischen der Goethe'schen Faust- und der Mozart'schen Don Juan-Sage auffinden, verzichten jedoch hierauf, um nicht zu weit auszuschweifen und nähern uns unserer Aufgabe, indem wir uns ausschliesslich mit dem erhabensten weiblichen Charakter, den die Musik geschaffen, mit Donna Anna beschäftigen. Wie in Goethes Faust das erlösende Prinzip im Weibe verkörpert erscheint, so finden wir auch im Don Juan eine Figur, die, vermöge ihrer ganzen Anlage berechtigt wäre, diese sittliche Sühne auszuführen. Dass dies jedoch nicht geschieht, ja, dass sie sogar nicht einmal im Stande ist, die Katastrophe herbeizuführen, das ist eben das echt tragische im Don Juan, das, was uns tief ergreifen muss. Man hat in leichtbegreiflicher Begeisterung das Gretchen im Faust als das Ideal aller Weiblichkeit aufstellen wollen, allein ist es nicht ein Unrecht gegen das liebe Geschöpf, sie auf eine Stufe erheben zu wollen, die kaum eine ihres Geschlechts beanspruchen darf? Gretchen ist das liebenswürdigste unschuldig-naivste Gebilde der Dichtung, ein Mädchen, wie Jeder es wenigstens einmal im Leben selbst treffen kann, aber eben in der von Goethe treu wiedergegebenen Weise ein Meisterwerk der Poesie. Ein grosser Charakter ist Gretchen keinesfalls, im Gegentheil, weil sie es eben nicht ist, sich aber dennoch vermisst, sich zu einem Faust erheben zu wollen, tritt sie aus ihrem immanenten Kreise heraus, sündigt gegen ihre Bestim-

mung und fällt der tragischen Nothwendigkeit anheim, die sie vernichten muss. Dass sie in dem Moment der Vernichtung noch den Keim der Erlösung auswerfen darf, ist das, was mit ihrem Irrthum im höhern Sinn versöhnt.

Ganz anders erscheint von Anfang an Donna Anna. Diese hehre Erscheinung, Weib im erhabensten Sinne des Wortes, stellt sich der einzig trefflichen Charakterisirung Mozarts als das selbstbewusste und deshalb nach allen Seiten hin gebietende Wesen dar. Sie ist die einzige Figur, die sich neben Don Juan stellen, die ihn ganz erfassen und verstehen, mit einem Worte, die ihn erlösen könnte, erlösen noch im Momente des Frevels gegen ihre Tugend, noch im Augenblicke wo sie, von einem Drange, von dem sie sich selbst keine Rechenschaft zu geben weiss, dem geliebten Frevler nachgerissen, diesen mit aller Hoheit und Erhabenheit, die einen wahrhaft erhabenen Charakter fast über die Gränzen des Menschseins erheben, zurückhalten will. Kann sich Don Juan solcher Eindrücke, die ihn mächtig packen müssen, selbst im Momente, wo ihm der höchste und darum letzte Triumph seines Lebens entrissen ward, erwehren? Man höre doch auf, den Don Juan als jenen hartgesottenen Sünder zu betrachten, der einzig im Vernichten seiner Umgebungen Befriedigung findet; diese Oberflächlichkeit sollte in einer Zeit, wo es zur Sitte geworden ist, von Mozarts Meisterschöpfung mit den tiefsten Reverenzen zu sprechen, auch ein Ende finden. Man sehe nur von vorn herein in die Partitur; wo ist da ein Zug von dem Wüstling, als den unsere Theaterhelden meist diesen ausserordentlichen Mann hinstellen? Man höre ihn in der Introduction, wie ihn neben diesem Weibe ein leiser, fast ungewohnter Schauer mächtig durchbebt, dessen er sich, selbst Anna's Vater gegenüber noch nicht ganz erwähren kann, obwohl er ihn vergebens hinter der Maske noblen Trotzes zu verbergen strebt. Dass übrigens der Frevel gegen Donna Anna, diese Versündigung gegen das ganze Geschlecht, wirklich ausgeführt sei, ist rein die Friktion der wollüstigen Fantasie gewisser Ausleger, der es an jedem Beweise fehlt. Wie sehr auch anfangs eine solche Erklärung imponiren kann, ebenso schaal und flach muss sie hinterher erscheinen. Dass jedoch Donna Anna den Don Juan liebt und ihn gleichwohl mit Rache verfolgen muss, ja, dass sie im kindlichen Gehorsam sogar dem Octavio, dem striktesten Gegensatze zu dem Helden des Drama's, der an gutem Willen dem vielcitirten Max in C. M. v. Webers Freischütz gleichkommt, an Thatkraft noch hinter diesem zurückbleibt, die Hand geben will und muss, dadurch dem Erlösungswerke immer ferner und deshalb selbst als Opfer der Nothwendigkeit fallen muss, das ist das wahrhaft Tragische dieses Drama's.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Das zweite Gesellschafts-Concert, welches am 6. November unter Leitung Ferdinand Hillers stattfand, brachte folgende Werke zur Aufführung: Ouvertüre in C dur op. 115 von Beethoven; Concert in C moll für die Violine mit Orchester-Begleitung von Ed. Franck, vorgetragen von Herrn Concertmeister Th. Pixis; Sopran-Arie aus dem Oratorium „Elias" von Mendelssohn, vorgetragen von Frl. Auguste Brenken; Symphonie Nr. 4 in B dur von Niels W. Gade, und im zweiten Theil „Der Frühling" aus den „Jahreszeiten" von Haydn. Die Beethoven'sche Ouverture, seit langer Zeit hier nicht mehr im Concerte gehört, machte, gehoben durch die vortreffliche Ausführung einen grossen Effect. Gade's reizende Symphonie, welche vor zwei Jahren, kurz nach ihrem Erscheinen hier bereits zur Aufführung kam, sprach auch diesmal allgemein an; wir haben seiner Zeit die hohen Vorzüge dieser Composition ausführlich in dieser Zeitung besprochen und beschränken uns deshalb darauf, dass mit Ausnahme der beiden letzten Takte des Scherzo's, in welchen die Geigen im Pizzicato nicht correkt genug waren, die Ausführung eine vorzüglich gelungene genannt werden muss. Den Glanzpunkt des Concerts bildete in mancher Beziehung die Composition u. der Vortrag des Franck'schen Violin-Concerts; der Zusammenhang des in diesem Werke entwickelten Reichthums an Gedanken und Empfindungen ist wohlgeordnet, ungesucht wahr, von dem Einen zum Andern im herrlichsten Uebergang bedeutsam geregelt und doch so frei im scheinbaren Vorwalten der Fantasie, als die Klarheit der Ideen jenen Flug eben in solcher Darstellungsweise nur gestattet. Keine Leerheit unterbricht die deutlichen und doch so grossartigen Verwebungen einer stets herrlichen Melodik, die das Herz jedes unbefangenen Hörers gewinnen muss, sogar wenn auch das Harmonische mit minder ausgezeichneter Sorgfalt behandelt worden wäre. Hoffentlich wird diese Composition im Druck erscheinen und so allen Künstlern zugänglich gemacht; sie wird eine Zierde der neuesten Literatur sein. Herr Pixis spielte mit Reinheit, Fertigkeit, Bestimmtheit und Sicherheit, mit welcher er Würde, Innigkeit und Anmuth in hohem Grade zu verbinden weiss. Ungeachtet der vielen enormen Schwierigkeiten, die das Concert darbietet, ging der grosse Künstler nicht darauf aus, blose Fertigkeit zu zeigen, sondern ging in den Geist der Composition ein und liess eine freie, lebendige Ergiessung seiner gefühlvollen und begeisterten Seele walten. Es versteht sich von selbst, dass eine solche Leistung mit grossem und wiederholtem Beifall aufgenommen wurde. — Frl. Brenken, eine Schülerin der Leipziger Musikschule, besitzt eine schöne, kräftige und umfangreiche Sopranstimme, mit welcher sich eine sehr deutliche Aussprache vereinigt; ist auch der Vortrag noch nicht im Stande, das Herz des Hörers zu treffen, so berechtigt die jugendliche Sängerin doch zu der Erwartung, dass fortgesetzte Studien diesen Mangel beseitigen werden. Haydn's ewig schöner Frühling, in welchem Frl. Brenken und die Herren Pütz und DuMont-Fier die Solis sangen, bil-

dote einen würdigen Schluss des an Genüssen so reichen Abends. Die Chöre liessen an Fülle und Präzision nichts zu wünschen übrig.

— Am Montag wurde Beethovens „Fidelio" vor einem sehr zahlreichen Publikum aber in wenig befriedigender Weise aufgeführt. Frl. Uhrlaub, welche den Fidelio sang, war ihrer grossen Aufgabe durchaus nicht gewachsen. Auch Herr Director Kahle, dem wir sonst das Prädicat eines tüchtigen Sängers nicht versagen können, liess zu wünschen übrig, woran wohl eine Indisposition Schuld sein kann. Die Herren Kréeo (Rocco) und Leithner (Pizzaro) sangen vortrefflich.

— Im nächsten Gesellschafts-Concert werden wir den Violinspieler Wieniawski hören.

— Das am Sonntag den 4. November im Vaudeville-Theater stattgehabte Concert unter Leitung des Herrn Herx war ziemlich besucht und erfreute sich des allgemeinen Beifalls. Am besten gefiel die neu componirte Serenade des Dirigenten, welche auch am 8 October vor Ihren Majestäten dem Könige und der Königin in Brühl von der „Harmonie" gesungen wurde: sie ward stürmisch da capo verlangt und sehr applaudirt. Die neue Ouvertüre von Herrn Herx ist melodiös wirksam und geschmackvoll instrumentirt. Die beiden Volkslieder von Silcher wurden gut und wie aus einer Kehle gesungen. Der Choral von B. Klein, das Lied von C. Leibl und das Dombaulied von H. Dorn wurden ebenfalls gut vorgetragen, jedoch hätte das Orchester mitunter etwas wirksamer sein können. Beim Vortrage der Chöre von Mozart und Marschner blieb nichts zu wünschen übrig. Somit war das Concert im Ganzen ein gelungenes zu nennen, welches dem Dirigenten, den Sängern der Harmonie und den Sängern des Bürger- und Handwerker-Gesang-Vereins zur Ehre gereicht.

Berlin. Der Pianist Alfred Jaell erregte in seiner Soirée grosses Aufsehen; er spielte mit dem königl. Capellmeister Ganz u. dessen Bruder ein Trio von Rubinstein mit glänzender Technik, Wärme u. feurigem Vortrage, so dass die Composition allgemein gefiel Ausserdem hörten wir noch zwei kleine elegante Original Compositionen Jaells eine Baccarole und Serenade italienne, ferner Transcriptionen aus Wagnerschen Opern und C-moll Fuge von Bach, ein Präludium und das brillante B-moll Scherzo von Chopin in ganz vollendeter Weise. Herr Jaell wird nächste Woche noch einmal in einem Concerte des Gustav-Adolph-Vereins auftreten - Durch das gestern stattgefundenen Concert der Frau Clara Schumann und Herrn Jos. Joachim erfuhr der Saal der Singacademie eine überaus glänzende Rehabilitation. Seit Franz Liszt ist in diesen Räumen nie so schöne Musik gehört worden. Dieser Abend wird unvergesslich und einzig bleiben in der Erinnerung der Theilnehmer an diesem Kunstgenuss, der jeden mit nachwirkender Begeisterung erfüllt hat. Nicht Joachim hat gestern Beethoven und Bach gespielt, Beethoven selbst hat gespielt! — Das war keine Verdollmetschung des höchsten Genius, es war Offenbarung. Auch der Ungläubigste musste an Wunder glauben; eine ähnliche Transsubstantiation ist noch nicht geschehen. Nie ist ein Kunstwerk so lebendig und verklärt vor das innere Auge geführt worden, nie die Unsterblichkeit des Genius so leuchtend und erhaben in die wirklichste Wirklichkeit getreten. Auf den Knieen hätte man zuhören mögen! Jede Schilderung des Eindrucks, den Beethovens zehnte Sinfonie gestern erregt hat, wäre eine Entweihung. — Frau Dr. Schumann übertraf sich selbst in dem Vortrage von Robert Schumann's Clavierconcert. Wenn die Compositionen (der hervorragendsten modernen Instrumental-Componisten) mit solch wunderbarer Vollendung, mit so schwunghafter Totalauffassung und so ausgefeilter Nüancirung aller Einzelheiten interpretirt werden, so brechen sie sich auch bei dem widerstrebendsten, zurückhaltendsten Publicum Bahn. Schumanns Clavierconcert hat Aller Sympathien errungen durch die grosse Meisterin, die den ihr verwandten Geist so unvergleichlich zur Mittheilung gebracht hat Hierbei geben wir noch zu bedenken, dass die Clavierpartie dieses Orchesterstückes nicht weniger als eine „dankbare" zu nennen ist. Wie äusserst dankbar bewährte sich dieselbe aber für die Künstlerin! Ein neuer Beweis dass die virtuose Technik allein zum vollendeten Vortrag speziell der „klassischen" Musik befähigt. Frau Schumann ist eine Virtuosin im besten und edelsten Wortsinne. — Schumanns Manfred-Ouverture gab dem Concerte eine würdige Einleitung. Wenn man die Schwierigkeiten des Werkes erwägt, so muss man dem Orchester-Verein und seinem dirigirenden Meister, der in kurzer Zeit eine so vorzügliche Ausführung in's Leben zu rufen wusste, herzliche Bewunderung zollen. (Feuerspritze.)

Wien Am 21 October ging Halévy's „Jüdin" nach mehrjähriger Unterbrechung neu in Scene, und zwar vor einem ausserordentlich zahlreichen Publikum, dass dieser Vorstellung mit besonderer Spannung entgegensah. Der Erfolg war im Ganzen ein glänzender; die schon im ersten Akte eingetretene günstige Stimmung steigerte sich immer mehr, und stieg im vierten Akte bis zur Begeisterung, zahlreiche Hervorrufungen fanden nach jedesmaligem Fallen des Vorhanges statt.

Graz. Ueberall klagen jetzt die Theater-Directoren über den Mangel an jungen und guten Sängerinnen, besonders im dramatischen Fache. Dem ist nicht so, vielmehr wissen die Herren entweder den Nachwuchs nicht zu suchen oder ihn nicht gehörig zu würdigen, abgesehen davon, dass sie selbst den geringsten Einfluss auf die Vervollkommnung ihrer disponiblen jungen Talente ausüben, indem sie theils wenig Geschmack bei der Wahl des Opern-Repertoirs entwickeln, theils aber oft eine ganz verfehlte Verwendung und Placirung ihres Opern-Personals zulassen. Wir glauben eine gute Pflicht erfüllt zu haben, wenn wir bei dieser Gelegenheit eines ausserordentlichen Talentes erwähnen; es ist dies die noch sehr junge und hoffnungsvolle Sängerin Frl. Emilie Schmidt, gegenwärtig hier Primadonna. Emilie Schmidt ist während eines Jahres bereits der Liebling des eben so kunstsinnigen als gerechten Publikums, der steirischen Hauptstadt geworden. Schülerin des berühmten Prager Conservatoriums und kaum 2 Jahre der Bühne überhaupt angehörig, vereinigt sie mit einer interessanten Persönlichkeit schon jetzt viele Vorzüge, die sonst nicht oft routinirten dramatischen Gesangkünstlerinnen eigen zu sein pflegen. Ihr Organ ist stark, biegsam und volltönend, der Gesangsausdruck nüancirt und von wahrhaft dramatischem Feuer belebt; das Spiel ist verständig und massvoll, die Tournüre elegant. In Partieen, wie „Romeo, Norma, Valentine, Fides, Elvira (in Ernani), Recha u A." feiert sie stets grosse Triumphe und hat erst kürzlich in der zum erstenmale gegebenen Oper

Verdi's „Der Troubadour" als Azucena die Grazer entzückt. — Letztere werden sich wohl nicht lange des Besitzes dieser Perle der Oper zu erfreuen haben, da Frl Schmidt bereits von mehreren namhaften Theatern, worunter auch Hofbühnen, die glänzendsten Anträge erhalten hat, den sie auch wohl folgen wird. *G...*

Paris. Meyerbeers „Nordstern", obgleich schon mehr als zweihundert Mal aufgeführt, bewährt fortwährend seine ausserordentliche Anziehungskraft — „Die Musketiere der Königin", jene hübsche Oper von Halevy, wird nächstens wieder eine Zierde des Repertoirs werden. — Der Director der italienischen Oper Herr Calzado soll in der nächsten Saison in gleicher Eigenschaft in London figuriren und sein jetziges Personal dort auftreten lassen. — Die berühmte Sängerin Pauline Viardot ist hierher zurückgekehrt und wird den Winter hier bleiben —

— Frau Jenny Lind-Goldschmidt verweilt einige Tage hier und reist bald nach London, wo sie in Concerten singen wird. — Sophie Crüvelli hat der Direction der grossen Oper erklärt, sie sei bereit, ihren Contrakt zu erneuern, wenn man dem Capellmeister Gerard den Abschied gebe. Da die Direction solchen excentrischen Ansichten keine Folge leistet, so wird Frl. Crüvelli im April die hiesige Bühne verlassen.

Petersburg. Dass die Musik hier äusserst verbreitet ist, beweisen die hier befindlichen zwanzig Musikhandlungen, vierzig Pianofortefabriken, und, wie behauptet wird, gegen 800 Musiklehrer. Ein jedes Mitglied des kaiserlichen Orchesters erhält, nach Verhältniss der Leistungen, von 400—700 Silber-Rubel jährlich Salair und nach 15jährigem Dienste eine lebenslängliche Pension von 600 Silber-Rubel, die in allen beliebigen Ländern des Auslandes verzehrt werden kann.

(Die grosse Oper in Paris). Nach einem offiziellen Status der grossen Oper 1773 bestand das Gagen-Etat wie folgt: Erste Sängerin 1500 fr. jährlich, die andern im Verhältniss bis zu 700 fr. herab. Die Tenoristen bekamen dasselbe. Die Bassisten als höchste Gage 1000 fr., Choristen 100 fr.; erste Tänzerinnen u. Tänzer 1000 fr., zweite von 500—900 fr. Im Jahre 1703 bestand das gesammte Personal aus 126 Köpfen, welche zusammen 67,050 fr. erhielten! Jetzt reicht diese Summe für eine Sängerin nicht aus.

Nekrolog — Betty Engst. — In diesem Jahre verloren wir zwei der besten dem Prager Conservatorium für Musik entsprossene Opernsängerinnen. Den ersten Verlust an Franziska Wagner haben öffentliche Blätter schon öfter besprochen, doch von dem zweiten weit bedeutenderen, von Fräulein Betty Engst lasen wir bisher nur kurze Notizen. Wir glauben daher dem kunstliebenden Publikum mit einer biographischen Skizze dieser für die Kunst zu früh Dahingeschiedenen nicht unerwünscht zu kommen. Fräulein Betty Engst im Jahre 1829 in Knaden in Böhmen geboren, genoss den ersten Gesangsunterricht in der Schule des Bergstädtchens Graupen bei Teplitz, wohin sich ihre Mutter, eine Officierswittwe, wegen pecuniärer Verhältnisse mit noch drei Geschwistern zurückgezogen hatte. Das sich schnell entwickelnde Talent des Mädchens zog schon dort die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich; unter andern auch die der verwittweten Fürstin Clary, welche sich ihrer annahm und sie in das Prager Conservatorium brachte. Schon nach drei Jahren 1846 ward sie als Altistin nach Lemberg engagirt und begann da auch ihre kurze aber um so glänzendere Laufbahn. Mit Glück und Auszeichnung aufgenommen, wusste sie sich beides für die ganze Dauer ihres dortigen Aufenthaltes zu erhalten. Im Jahre 1848 nach Wien an das k. k. Hofoperntheater engagirt, ward sie auch dort der Liebling des Publicums, doch im Jahre 1853 bei Uebernahme der Direction durch Cornet, mit dem sie sich nicht einigen konnte, verliess sie Wien sehr bedauert und gastirte in Leipzig und Hamburg mit wahrem Furor, doch stellte sich schon in letzterer Stadt eine kleine Indisposition ein, welche während der Wintersaison in Bremen, wo Frl. Engst als Gast wirkte, immer mehr um sich griff und in einen bösen Husten ausartete, der sie im Februar 1854 in Braunschweig ein beabsichtigtes Gastspiel nicht mehr ausführen liess. Bis Juli unbeschäftigt, folgte sie dem Ruf auf Gastrollen nach Leipzig, konnte jedoch trotz der glänzenden Bedingungen wegen der Abnahme ihrer physischen Kräfte, dort nur einmal auftreten. Hierauf vom Director Stöger nach Prag zu einem Gastspiele gebeten, raffte sie nochmals alle Kräfte zusammen und trat sechsmal auf, musste aber in Folge dieses Gastspiels ganz der künstlerischen Laufbahn entsagen. Im März d. J. ihrer geliebten Mutter und Geschwister nach Pesth folgend, starb sie den 18. Juli in deren Armen an der Luftröhrenschwindsucht. Nicht Künstlerin allein, besass sie auch ein Herz, welches sie die Stütze und Freude ihrer Familie sein liess; überdies auch sehr regen Geistes, wusste sie Alle, die ihr näher standen, nicht nur für Augenblicke zu bezaubern, wie es solchen vom Himmel begünstigten oft eigen ist, sondern auch für immer zu fesseln.

(Der erste Tenorist der kaiserl. Oper zu Peking.) Im Circus Grosskopf in Berlin producirt sich jetzt die Gesellschaft des Prof. Korso, welche auch einen chinesischen Tenor zu ihren Mitgliedern zählt. Hr. Gih Arr nennt sich „ersten Tenoristen" der kaiserl. Oper zu Peking. „Der stolze Ernst seiner Haltung," äussert sich Kossak über diesen Sänger, „verkündet, dass unter allen Himmelsstrichen zwar nicht die Kunst der Virtuosen, aber wohl ihr Dünkel der nämliche bleibt. Gih Arr tritt mit einem Nationalinstrument auf, das einige Leute einem Messerbrette, andere einem ungeheuer grossen Kochlöffel ähnlich fanden. Dieses nicht sowohl musikalische, als Mordinstrument war mit drei dicken Drathsaiten bezogen, die der chinesischen Giuliani mit drei Wirbeln oder sechszölligen schmutzigen Pflöcken so ehrbar und bedenklich stimmte, als ob es hier etwas zu stimmen gäbe. Nur wenn man, wie unsere Kapelle ordentlich spielt, darf man sich auch ordentlich mit Stimmen abgeben. Das von Gih Arr demnächst vorgetragene Stück war das merkwürdigste, was wir gehört haben. Nur jenseits der chinesischen Mauer kann man dergleichen für Musik halten. Einmal hatten die drei Blechsträhnen so sich einen garharten, bösen Klang, dann reizte Gih Arr sie obendrein durch seine sonderbare Behandlung — kleine Kinder nennen es mit einem Localausdruck „Ziepen". Zuweilen knipp er langsam und lauernd, dann liess er plötzlich eine ganze Drathfurie hervorkollern, aber alles ohne unsere landesüblichen Intervalle, bis auf eine verirrte, magere, kaum erkennbare Quarte, die dem Ohre auch nicht

viel Trost verlieh. Nachdem das halb entzückte, halb entsetzte Publikum ihn mit einem Beifallssturm entlassen hatte, schrieen einige Spassvögel, die den Verlauf wohl kennen mochten: Singen! singen!" Gib Arr, der erste „Tenorist," liess sich das Ausserordentlichste, wie Eugen Sue in seinen Romanen immer am Ende eines Feuilletons zu sagen pflegt: Gib Arr hatte bis jetzt nur die Begleitung seiner Arie gespielt! Ohne die begeisterte Anerkennung seiner Verdienste wäre uns die Arie selber vorenthalten geblieben. Was er sang, haben wir natürlich nicht verstanden, aber es klang sehr oft die Wiederholung eines Vocals durch, den der Mensch hienieden zuerst zur Bezeichnung des einfachsten Dranges der Natur verdoppelt ausstossen lernt. Der Gesang selbst glich dem eines Katers, wenn schlimme Gesellen ihn, den um Gegenliebe Flehenden, ergriffen und mit scharfen Knebel am Schwanz wieder in Freiheit gesetzt haben: Gib Arr mag die chinesische Liebe und Freundschaft, den Rausch des Thees, ja selbst die chinesische Freiheit besungen haben; sein Lied war ihrer würdig, ein Verhältniss dass nicht immer gleich richtig bei anderen Völkern zwischen ihren Liedern und ihrer Freiheit besteht."

Rundschau.

In Versailles starb vorige Woche der Componist und Mitglied des Pariser Conservatoriums *Batton*, nachdem er einige Tage vorher von seiner Inspectionsreise der sämmtlichen Conservatorien Frankreichs zurückgekehrt.

Auch Berlin erfreut sich seit einigen Wochen einer neuen Theaterzeitung; dieselbe führt den Titel „Theaterreform" und wird von einem Herrn L. Toussaint herausgegeben, ein Mann der uns sonst in der Literatur nicht begegnet ist. Als vornehmsten Zweck seines Unternehmens bezeichnet der Herausgeber, die Unabhängigkeit der Kritik wieder herzustellen und namentlich dem schmählichen Erpressungssystem ein Ende zu machen, das von Theateragenten und ähnlichen Subjecten nicht blos zum Ruin der Kunst, sondern auch zum perönlichen Nachtheil der Schauspieler geübt wird.

Heinrich Dorn's Oper „Die Nibelungen" kommt in Breslau zur Aufführung.

In New-Orleans erzielte eine Vorstellung von Meyerbeer's „Nordstern" eine Einnahme von 52,000 fr.

Ferdinand David in Leipzig hat ein Concert für die Bratsche componirt.

Das Münchener Musikfest machte eine Einnahme von 17,000 Gulden, die Kosten betrugen nur 8000. Den Rest haben die Capellmitglieder unter sich getheilt.

Das neu restaurirte Theater in Frankfurt a/M wurde am 4. November mit Göthe's „Iphigenie" eröffnet.

Verdi hat sich mit dem Director der französischen Oper in Paris wieder geeignet und den Parisern wird dadurch das Glück zu Theil, auch fernerhin dessen Opern zu hören.

Der Pianist A. Dupont in Brüssel hat eine Anzahl von musikalischen Soiréen angezeigt, in welchen nur klassische Musik von Bach and Scarlatti bis zur Neuzeit zur Aufführung kommen soll.

Musikdirector Julius Stern ist jetzt mit der Herausgabe von Händels Oratorium „Israel in Egypten" im vollständigen Clavierauszug mit deutschem und englischem Text, beschäftigt. 7 bisher unbekannte Nummern des „Israel in Egypten", welche Mendelssohn handschriftlich in der grossen k. Londoner Bibliothek aufgefunden und selbst copirt hatte, hat die Familie Mendelssohn's mit grösster Liberalität, zur Aufnahme dem Herausgeber übergeben; sie werden im Schlesinger'schen Verlag, auch in Partitur erscheinen.

Frau Jenny Lind-Goldschmidt gab ein Concert in Genf.

In Brünn wird Marschners „Tempel und die Jüdin" neu in Scene gesetzt.

Der Bassist Carl Formes wird in Coburg und Hamburg gastiren.

Wagner's „Tannhäser" wird in Dessau zur Aufführung vorbereitet.

Am 3. November 1805 wurde auf der Königsberger Bühne Himmels „Fanchon" zum ersten Male gegeben; die Direction feierte das 50jährige Jubiläum dieser Oper durch die Wiederaufführung derselben.

In Königsberg werden „Nebucadnezar" von Verdi und „Die Königin von Cypern" von Halevy einstudirt. — Die Sängerin Frau Palm-Spatzer gastirt mit grossem Erfolg dort.

Gretrys Oper „Raoul der Blaubart" eine der werthvollsten Reliquien der alten französischen Schule, fand in Karlsruhe verdienten Anklang.

Die neue Wiener Musikzeitung meldet in Bezug auf Mozart's Säcularfeier, dass die ersten Gesangs-Notabilitäten ihre Mitwirkung zu dem Concerte bereits unterzeichnet und bald das ganze Programm mitgetheilt werden könne. Die Proben haben bereits begonnen. Auch Mozart's Grab könne man nun mit Bestimmtheit bezeichnen, was gewiss für alle Kunstfreunde das erfreulichste ist.

Vieuxtemps spielte vorige Woche in Frankfurt und erndtete als Geigenkünst die vollkommen gebührende Anerkennung.

Carl Formes trat am 26. October in Mainz als Marcel in den Hugenotten auf.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 46. Cöln, den 17. November 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Beethoven.

Eine Kunststudie von W. v. Lenz.*)

An der hohen Geistes- und Herzensbildung Beethovens hatte Shakespeare vielen Antheil, den er in Uebersetzungen, immer vor Augen hatte. Einer vornehmen reisenden Engländerin sagte Beethoven, dass er die englischen Schriftsteller den französischen vorziehe, weil sie *wahrer* seien (ils sont plus vrais). Von *deutschen* Schriftstellern geht in Deutschland immer nur wenig die Rede. Beethoven las viel in Göthe und Schiller, am liebsten und gewohntesten blieben ihm die griechischen Klassiker, weniger die römischen. Er machte sich diese grosse Literatur in den besten Uebersetzungen so zu eigen, dass sich ganz eigentlich an Beethoven die Wahrheit des Ciceronischen Ausspruchs, über die Allgegenwärtigkeit der alten Klassiker und ihr Eingreifen in alle Speichen menschlichen Lebens, bewährt. Mehr wie einmal legte er seinen bedeutendsten Werken eine antike Idee unter (siehe Op. 97 Trio in B-dur). Der Coriolan Plutarchs gibt dem Coriolan Beethovens die Hand. Plutarch, dessen Name Mozart fremd geblieben sein mag, will Beethoven viel verdankt haben. »Plutarch« schreibt er im Juni 1800, „hat mich zur Resignation geführt."

Ist es nicht für die Beurtheilung der altklassischen Philologie und deren oft bedrohliche Uebergriffe bei der Erziehung im Allgemeinen wichtig, dass ein verzehrender Geist wie Beethoven sich an *Uebersetzungen* genügen lassen? — Welcher Philologe von Fach könnte sich rühmen, diesen Stoff zu fruchtbareren Resultaten verarbeitet zu haben als Beethoven? —

*) Cassel, bei Ernst Balde. I. Theil: Das Leben des Meisters.

Alles *Wissen* hat aber doch nur dann Werth, wenn es zeugend fortwirkt, Zahl und Gehalt menschlicher Errungenschaften vermehrt, ein Gemeingut wird. Welcher Nutzen erwächst dem Philologen aus der Sichtung einiger Paradigmen, aus der Obduction einiger streitigen Texte, wenn er den Zweck über die Mittel, den Geist über die Materie vergisst? Wird doch der Silbenkrieg griechischer Scheidekünstler vor lauter Bäumen des herrlichen Waldes nicht ansichtig! — Aber nicht einmal von ihrem nächsten Inhalt kommt der altklassischen Literatur die Bedeutung, sondern durch Alles, was dabei mitunterfliesst an Kunst und Wissenschaft überhaupt, an erklärten Bedingungen und Zwecken des Lebens, an Vergangenheit, *für* Gegenwart und Zukunft. Erst dadurch wird diese, an den mannigfachsten Erscheinungen so reiche Literatur in ihrer Totalität zu einer Politik des Lebens, zu einer unerschöpflichen Fundgrube des Forschens nud Erkennens, erscheint sie als Gesammtertrag der Saaten des menschlichen Geistes.

Das durch ein ganzes Leben fortgesetzte Studium der Alten in Uebertragungen, wobei keine kostbare Zeit über den Hemmnissen einer Sprache verloren geht, die man nie ganz beherrschen wird, ist für den Nichtphilologen gewiss das ergiebigste und in hohem Grade geeignet, bei einem freieren Ueberblick über das ganze Feld der alten Welt das Gefühl des Schönen zu wecken, wie es Beethoven durchdrang. Vielleicht lässt sich noch einmal die Doktrine herab, die altklassische Literatur ihrem Gehalte, nicht ihrem blossen Gewande nach, in Schule und Haus einzuführen, und nur bei solchen Texten sprachliche Zwecke zu verfolgen, welche schon durch ihren Ausdruck Aufmerksamkeit verdienen. Die Schriftsteller, aus denen man sich am lehrreichsten das *Leben* der Alten zusammenträgt, bleiben ohnehin ausgeschlossen.

Sind es doch immer nur wenige Autoren, und unter diesen unzureichend, weil nicht im Zusammenhang mit der ganzen alten Welt, nur Bruchstücke, die man kennen lernt. Es geht denn auch nicht anders mit Beethoven. In *halb-* und *viertel*musikalischen Häusern stösst man immer wieder nur auf die Cis-moll- und die erste As-dur-Sonate, wenn's hoch kommt, auf das Adagio des ersten Clavier-Concertes in *chrestomatischem* Zustande, wo es auf dem Titelblatt Adagio favori heissen muss. Gerade wie gewisse Geiger nicht über das erste F-dur und das C-moll-Quartett hinaus kommen. Es gibt aber in Beethoven, wie in der altklassischen Literatur, nur ein grosses Ganze, zu dem das Einzelne hinwirkt.

Zu dem Studium des Alten hat nicht weniger zu kommen, dass man ihre Literatur in einem christlichen Geiste in sich aufnehme, ist sie gleich nicht von christlichem Standpunkte aus zu beurtheilen. So und nicht ohne die nöthigen Unterscheidungen hielt es der Componist der Ruinen von Athen (siehe Op. 114) für die er indess mehr guten Willen zeigte, als er in der That leistete, was Nebenumständen zuzuschreiben ist, denn es lag gewiss in der Kraft Beethovens, jeden Gegenstand zum *höchsten* Ausdruck seiner gegebenen Bedeutung zu bringen.

Von den Alten lernte Beethoven das Schlechte und Niedrige fliehen, dem Bequemen und Vortheilhaften das Rechte und Würdige vorzuziehen. Er las viel in den Testamenten griechischer und römischer Kunst, in der Poetik des Aristoteles, in der epistola ad Pisones des Horaz. „Das Fehlende, auf seine Kunst sich Beziehende ersetzte sein nach so vielen Seiten hin gebildeter schöpferischer Geist", sagt Schindler in einer als Manuscript gedruckten Notiz „für Verehrer und Studirende von Beethovens Claviermusik", Frankfurt a/M. 1849.

Das Leben im Plutarch, im Plato, im Aristoteles machte Beethoven zum warmen Freunde der bewegten Politik des Tages. Ein richtiges Gefühl, dass die Frucht eines besonnenen Verständnisses der Alten zu sein pflegt, Wesen vom Schein unterscheidet, liess Beethoven bei seiner politischen Lektüre der Augsburger Allgemeinen Zeitung den Vorzug geben, und dieselbe gewissenhaft in einem Kaffeehause lesen, das er zwar oft wechselte aber immer so wählte, dass er möglichst unbemerkt zu einer Hinterthür in dasselbe zu schlüpfen vermochte. Ein Geist, wie der Beethovens, dessen Schroffheit gegen höher und nieder Gestellte ihm aus dem Gefühl der Ueberlegenheit kommt, flieht die Berührung mit einem Gasthauspublikum. Mozart fühlte sich an solchen Altären minorum gentium erst recht heimisch, und suchte sie in seiner Weltunschuld mit Freuden auf, um dort seine Billardparthie zu machen. Beethoven achtete sich selbst zu sehr, um Schwächen dieser Art zu kennen. Vielleicht erklären sich aus diesen Unterschieden der Organisationen gewisse bei Mozart, *nie* bei Beethoven vorkommende, in sich vergnügte Gemeinplätze und commune Wendungen, von denen sich vereinzelte Spuren sogar bis in solche Geistesprodukte Mozarts verlieren, die zu dem Höchsten gehören, was die Kunst aufzuweisen hat. — Gleich weit entfernt von der merkantilischen Seite der *Times* und dem, von einem französischem Blatte unzertrennbare Modentand des Journal des Debats, hat die Augsburger Allgemeine Zeitung viel dazu beigetragen, Beethoven auf *der* geistigen Höhe zu erhalten auf der er stand, ihn oft in seinen *eigenen* Augen über das Gelichter gewisser, sogenannter Kunstgenossen erhoben, deren sich ein Musiker nicht leicht entschlägt.

Von einem Verein universell gebildeter Köpfe geleitet, die hier die letzten Resultate der vom Leben gewonnenen Erfahrungen niederlegen, ist diese Zeitung als eine Bildungsanstalt zu nehmen, welche fortsetzt, wozu Universitäten nur den Grund legen — die Ermöglichung einer *jedem* im Leben gegebenen Augenblicke genügenden Bildung in *einer tüchtigen Weltanschauung.*

Ist es entschieden *deutschen* Geistes Bestimmung und Bedeutung, die Welt zu befruchten, die widerstreitendsten Elemente allmählig zu durchdringen und zu seiner ihm eigenen Kultur fort zu drängen, so ist in neueren Zeiten die Augsburger Allgemeine Zeitung *eins* dieser *„allgemeinen sichtbaren"* Kulturwerkzeuge, wie deutscher Familiensinn, deutsches Wissen *unsichtbar* zu demselben Zwecke wirken. — — — — — — — — — —

Die Frage, *was* hatte Beethoven *gelesen?* ist bei einem so strebenden Mann, der Alles Bedeutende las, eine für seine Beurtheilung überaus wichtige. Gewiss kannte Beethoven den Zauberring, die Undine des ritterlich gestimmten de la Motte Fouqué, des Maria Webers im Roman. Die Gruppe *Laun, Kind, Clauren* mag ihn wenig berührt haben. Der *„Grünmantel von Venedig"* vor dem wir uns Alle in der Kinderstube verkrochen, konnte nicht Stich halten vor dem klappernden Schlüsselbund des Gefängnissschliessers im Fidelio. Der Verfasser der Phantasiestücke in Callots Manier, Hoffmann, musste Beethoven ein Geistesverwandter sein, in der tief gefühlten Sehnsucht nach dem Unendlichen, in der künstlerischen Behandlung des Lebens. Nur kennt der kerngesunde, urkräftige Gehalt Beethoven'schen Geistes

nicht auch das karrikirte in Hoffmann, den zur Frazze verzerrten Spuck. Ein Scherzo Beethovens, wenn es, wie nur selten, vorherrschend humoristisch ist, fasst den Humor rein, als die Spitze eines Individuellen, das sich hier zum Objektiven verklärt und *so* verstanden sein will. —

Der »Ritter Gluck“ in den Phantasiestücken, das Kapitel »Beethoven'sche Instrumentalmusik“ sind die unerreichten Muster der Behandlung eines musikalischen Stoffes u. nicht ohne Rückwirkung auf Beethoven geblieben. Die unvergleichliche Beurtheilung zweier Clavier-Trios (Op. 70), für welche Beethoven in einem werthvollen Briefe Hoffmann, der in der Wüste predigte, seinen verbindlichen Dank aussprach, würde hinreichen, den Vater Kreislers den ersten Platz in aller musikalischen Kritik anzuweisen. Erwärmte das Herz Beethovens dieses zuerst durch Hoffmann in alle Beziehungen, in den »Italiener-Keller“ wie in die »Liebe« getragene lebenskünstlerische Element; so ist es zweifelhafter, welchen Einfluss auf ihn die beiden Schlegel, der grosse Tiek üben mögen. Jean Paul war ihm wohl zu wenig die Natur der Dinge, um ein Moment in der Kunst abzugeben, zu gesucht für Beethoven, *den* die Erfindung suchte, zu prunkend auf Gelehrtenstelzen für Beethoven, dem die gelehrtesten Dinge nur zu entschlüpfen pflegten. Kein Vergleich ist daher abgeschmackter als ein Vergleich Beethovens mit Jean Paul, wie er seiner Zeit die schönere Hälfte des Menschengeschlechts befriedigte, welche den ungestümen Dränger und Neuerer damit beseitigen zu können glaubte und so jeder weiteren Mühe mit ihm überhoben war.

Die Kunstromane Heinse's kannte Beethoven wohl schon ihrer Schlüpfrigkeit halber nicht. Eine solche Richtung mochte *ihm*, der immer etwas ascetisch gestimmt, nicht mit der sittlichen Würde des Menschen vereinbar sein. Dass ihn nicht der Oberon zu einer Oper begeisterte, hat gewiss denselben Grund. Der Oberon musste in einem Weber zünden, dessen nach sinnlicher Liebe stehender Sinn in Schauspielerinnen eben so viele Houris erkannte, die ihn, den Huon, in einem Harem umkränzten, welchen das Theater-Garderobezimmer abgab. —

Den treuherzig wahren, tief fühlenden Walter Scott verschlang Beethoven, wie wir Alle ihn verschlungen; Beethoven sagte aber auch später von ihm, was wir Alle gesagt, dass seine beispiellosen Erfolge ihn zu oft die Idee der Materie opfern lassen (wie Beethoven nie und in keinem Fall); dass er seine Bände *zähle,* weil er nach *Bänden* Millionair in *Silber* geworden, Walter Scott mag nicht ganz ohne Einfluss auf Beethovens Ideen geblieben sein, durch die neue Behandlung des *Lebensstoffes*. Im Reiche der Geister ist Alles verwandt. Wie gross, wie wahr, wie immer neu ist aber nicht das Interesse an den Gedanken Beethovens noch in ihrem rein technischen Theil, ohne die erschlaffenden Längen des Dichters von Kenilworth? — Von den gedehnten baumlosen Hochebenen des grossen Schotten kennt Beethoven nur das duftige penetrante Haidekraut. Solche Wahlverwandtschaften in dem erregten Interesse könnten aber jedenfalls nur in der letzten Stylmetarmophose Beethovens durchzusichten sein, in den kontemplativen, weiter ausgesponnenen *letzten* Quartetten insbesondere, denn die achte Symphonie und der Waverley sind desselben Jahres Kinder und erschienen 1814. Vielleicht ging Beethoven so wohlgemuth an die bedeutsame Composition der fünfundzwanzig schottischen Lieder mit Chor, für Thompson in Edinburg (Op. 108), weil die Arbeit ihm durch Walter Scott im Voraus lieb geworden war. Im Schiller und Goethe war Beethoven zu Hause.

Bezeichnend für Beethoven'schen Geist ist, dass er dermassen Goethe den Vorzug vor Schiller gab, so viele Gedichte von Göthe, ja ein und dasselbe (die Sehnsucht) viermal in Musik gesetzt, Schillers aber nur in der Chorsymphonie gedacht hat.*) Wollte er *Zumsteeg* nicht in die Arme greifen?

Goethes Faust, der Beethoven so innig durchdrang, den Mozart für ein Puppenspiel genommen hätte, der Faust war es, was Beethoven das Höchste war, was *sein* Werk auch krönen sollte. — Hierin mochte er sich täuschen. Man kann sich eine »Faust“ überschriebene Symphonie von Beethoven denken, aber man ist durch den Fidelio und den Christus am Oelberge zu glauben versucht, dass der *Faust* weder als Oper noch als Oratorium ein so bedeutendes Ganze geworden wäre, wie dies Beethoven mit dem Faust in seinen drei letzten Lebensjahren beabsichtigte. In dem namenlosen Unendlichen, weil es alle Namen begreift, in der Symphonie, hatte Beethoven bereits den Faust geschrieben. Der Verlust der zehnten Symphonie, von der Beethoven nur ihm selbst verständliche Skizzen hingeworfen hatte, ist somit gewiss für die Welt der grössere. Diese Symphonie hätte einen zweiten Theil *seines* grossen Gedichts, Beethovens Abschluss mit der *Symphonie* gebracht. Ein Königreich für *diese* Symphonie! — Man hat Beethoven

*) Der geehrte Verfasser scheint den Gesang der Mönche aus Wilhelm Tell, welchen Beethoven zur Erinnerung an den Tod Krummbolz am 3. Mai 1817 componirte, nicht zu kennen. Anmerk. des Herausgebers.

vorwerfen wollen, dass ihm die Augsburger Allgemeine Zeitung allein mehr Zeit in seinem Leben gekostet, als er zu einer zehnten Symphonie gebraucht hätte; denn es hiesse den Geist der Sache verkennen, an eine eilfte im Sinne des Fortschritts auch nur zu denken.

Eine ganze musikalisch abgeschlossene Epoche, ein neues Jahrhundert im Leben der Kunst hätte wohl eine eilfte Symphonie zu Wege bringen, nicht Beethoven sie schreiben können, der sich *nothwendig* in einer zehnten abschliessen und genügen müssen. Zu einer eilften Symphonie hätte es einer radikalen Umgestaltung der instrumentalen Begriffssphäre gebraucht, gerade wie die zehnte Symphonie eine solche Umgestaltung gewesen *wäre*, wie die neunte eine solche *ist*. Es galt da nicht weniger als die Entdeckung eines neuen Welttheils auf der musikalischen Weltkarte, nicht die weitere Ausbeutung eines bereits erschlossenen. Eine Symphonie von Meisterhand, wie es deren viele gibt, wäre, auf diesem Standpukte, noch gar nicht in Betracht gekommen. Wenn Beethoven auf seine zehnte Symphonie eine eilfte hätte folgen lassen, so wäre diese eben keine eilfte gewesen, gerade wie seine achte keine achte, keine Eroberung auf unbekannten Gebieten, keine Weiterbewegung, sondern nur eine vortreffliche Symphonie ist, welche in der *Zeit* den bodenlosen Abgründen der neunten voranging, im *Geiste* aber nicht der geheimnissvollen stygischen Fluth näher trat, welche die ewigen Lichter des Himmels wiederspiegelnd, für die *Menschen* zum Hymnus an die Freude, zur trauerumflorten des *Genius* ward.

Ein so *ungeheures* Werk, wie die zehnte Symphonie geworden wäre, wenn, wie man annehmen muss, sie von der neunten *weiter* zu gehen hatte, ein solches Opus stupendum macht sich nicht ohne Veranlassung, ohne innere Nothwendigkeit, ohne dass die Frucht reif geworden am Baume der höchsten Erkenntniss im Reiche des Immateriellen. — Alles, was je eine Feder in der Hand gehalten, weiss, dass die Eingebung von Umständen abhängig ist, von denen wir uns keine Rechenschaft geben können. Ist es schon ein beunruhigendes Geheimniss, wie der menschliche Gedanke, den man versucht wäre ohne Vergangenheit, wie ohne Gegenwart und Zukunft, als etwas Zeitloses zu setzen, erloschene Bilder der Vergangenheit ohne unser Dazuthun uns zuführen könne, ohne erkennbare Ideenverbindung, ohne den geringsten Causalzusammenhang von Vergangenheit mit Gegenwart, so wird es immer unerklärlich bleiben, warum und unter welchen Bedingungen der menschliche Gedanke zeugend wirkt. Die Symphonie war in Beethovens Händen auch ein so grosser Begriff, dass hier kein Zeitquantum einen Werth auszudrücken vermöchte.

Und so war Beethoven ein Prometheus, der in beispiellosem Ringen, Bestimmung, Strafe, unsterblichen Ruhm fand — Mozart eine fertig gegebene Erscheinung, die ohne Kamgf, ohne Streben von selbst ihr Ziel erreichte, wie der Fluss an den Ocean gelangt, weshalb denn auch die seichten Stellen von den tiefen sorgsam zu scheiden sind.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

W. Krüger. La Harpe ossianique. Rêverie de Concert. Op. 45. Leipzig, Kistner. 15 Sgr.

Ein sehr effectvolles Salonstück, an welches sich jedoch nur Spieler wagen können, die sowohl in Bezug auf Technik, als auch auf Vortrag eine hohe Stufe erreicht haben.

M. Schön. 12 Etudes pour le Violon. Op. 3. Breslau, Leuckart. 1⅙ Thlr.

Diese Etüden, Ole Bull gewidmet, sind durchaus nicht für Anfänger geschrieben, und können von Geigern, welche bereits Anspruch auf tüchtige Technik machen dürfen, mit Erfolg benutzt werden.

F. Gumbert. Die Carolina oder das Ständchen zu Sorrent, für Sopran (oder Alt) mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Jede Ausgabe 5 Sgr.

Melodisch und sangbar, weshalb dieses Lied gewiss ebenso viele Verehrer finden wird, als es beim grössten Theil der Compositionen Gumberts bereits der Fall ist.

M. Schön. Der Sonntagsgeiger. Eine Sammlung leichter und gefälliger Unterhaltungsstücke für eine Violine mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libit) Heft I. Zweite Auflage. Breslau, Leuckart 20 Sgr.

Recht hübsche Stückchen, welche eine angenehme Erholung zu bieten vermögen und deshalb empfohlen zu werden verdienen. 4.

Anastasius Struve. Op. 42. Ouverture für das Pianoforte zu 4 Händen. „Die Melodie im Umfange einer reinen Quinte". Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1 Thlr.

In wie weit sich Motive und deren Combinationen consequent im Umfange von fünf Tönen fortführen lassen,

hat wahrscheinlich Componist in obiger Ouverture zeigen wollen; denn nicht allein „die Melodie" wie der Titel besagt, worunter man sich ebenso nur das Motiv denken kann, sondern die ganze 11 Seiten lange Primo Parthie ist im Bereiche einer Quinte gehalten. Die Motive sind kindlich heiter, zudem in harmonischer Weise nicht uninteressant durchgearbeitet, lässt sich dieselbe bis zur Hälfte schon mit Interesse anhören, dann aber ist auch dem Aeussersten Genüge geleistet; dazu kömmt noch, dass die ganze Primo Parthie, bis auf sehr wenige Takte in unisono geschrieben. Dass im Umfange einer Quinte gewiss schon ein grosser Schatz enthalten, bekunden manche Stellen grosser Meisterwerke, wir nennen nur das Hauptthema der 9. Symphonie „Freude schöner Götterfunke" aber diesen Schatz zu sehr ausbeuten wollen, heisst die Monotonie heraufbeschwören.

Carl Reinecke. Op. 46. Ouverture zu Hoffmann's Kindermärchen vom „Nussknacker und Mäusekönig" für das Pianoforte zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 Sgr.

— Op. 42. Drei Sonatinen für das Pianoforte. Ebendaselbst. Jede 15 Sgr.

Nicht allzuhäufig erlebt die Literatur der Claviermusik, namentlich die mehr der Methode derselben gewidmeten eine solche Bereicherung, wie durch vorliegende Sonatinen. Dieselben enthalten, abgesehen von ihrem musikalischen Werthe so viel interessantes und anziehendes, wie z. B. das reizende Thema mit Variationen der 2. Sonatine, dass sie gewiss allgemein gerne gespielt und eingeführt werden. Zudem werden sie ihrem Charakter nach, als Einleitung zu Mendelssohns und Schumanns leichteren Claviersachen wohl am Platze sein.

Auch die Ouverture zu 4 Händen in ihrem kindlich humoristischen Charakter, ist höchst gelungen zu nennen und wird dieselbe den Freunden des kampflustigen „Nussknacker und Mäusekönig" gewiss grosse Freude machen.

Julius O. Grimm. Op. 7. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Kistner. 25 Sgr.

Hierin spricht sich eine Künstlerseele aus, die sich bei einer ersten Begegnung nicht so gleich verstehen lässt und deren Schönheiten sich erst bei tieferem Eindringen erschliessen. Dann aber findet man bei Originalität, verbunden mit tiefem poetischem Gefühl eine seltene Wahrheit in der Ausdrucksweise der Auffassung. Gedicht und Musik gehen so edel Hand in Hand, dass sich das Eine vom Andern nach Anhören desselben nicht mehr gut trennen lassen will; nicht wie so häufig jetzt der Fall, wo man bei allzugrosser Aengstlichkeit in der Deklamation der Musik ihre Rechte schmälert, auch nicht umgekehrt, wo Worte und Silben nur als Unterlage für Töne gelten, — es ist hier eine Verbindungsstrasse eingeschlagen, wo Musik und Dichtung sich gegenseitig erheben und wir können solch' edles Streben nur von Herzen beglückwünschen.

J. Ch. Eschmann. Op. 28. Esquisses pour Piano. Ebendaselbst. 1 Thlr.

Auch hier ist alles Poesie und künstlerisches Leben; frei hat sich der Geist von allem gewöhnlichen, materiellen losgesagt und führt uns in die Welt der Ideale, wo uns Leben, Liebe, Freiheit verklärt entgegentreten und uns den Staub des Alltagslebens im schönsten Lichte der Poesie vergessen lässt. — O Kunst, wie schön bist Du! — Jede dieser vier Piecen ist an und für sich abgerundet, edel, aus echter Künstlerseele herausgeschrieben, und mögen sich dieselben dem Besten, was in dieser Weise geschrieben, gerne zur Seite stellen.

Antoine Rubinstein. Op. 20. Deuxième Sonate pour le Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1 Thlr. 15 Sgr.

— Op. 26. Romance et Impromptu pour le Piano. Wien, C. A. Spina. Jedes 10 Sgr.

Die Sonate zeugt von Talent und Geschick in Verwendung von Motiven, ist breit symphonistisch angelegt und bietet in einzelnen Theilen manches Schöne und Rühmenswerthe. Im ersten Satz entfaltet sich das erste Motiv mit recht viel Schwung und ist der Eintritt des 2. Motivs in ruhigerem, zwar nicht melodiösen Charakter quasi Hornsatz, von recht hübscher Wirkung. Hingegen in der Verarbeitung von Figuren, wie das namentlich in der Durchführung geschieht, hat Rubinstein sehr oft das Guten zu viel gethan und eine einmal aufgefasste Figur nicht so leicht wieder losgelassen, ohne zuerst gezeigt zu haben, wie dieselbe auch in verschiedenen andern Tonarten klingt, wodurch aber den einzelnen Figuren oder Motiven nicht allein nicht genützt, sondern nur durch entstandene allzugrosse Breiten manche schöne Stellen in den Hintergrund gedrängt wurden. Der 2. Satz, Andante, bringt in manchen Theilen mehr Schönes; Thema und Variationen sind edel gehalten und in interessanter Weise durchgeführt. Der letzte Satz klingt recht frisch und lebendig, obschon das erste Motiv grade nicht bedeutend zu nennen wäre; hingegen ist das 2. Thema um so besser und tritt, melodiös gehalten, gegen das erste sehr figurirte, recht klar und schön

hervor. Noch sehr zu tadeln wären die oft vorkommenden Unreinheiten, die zuweilen recht unangenehm das Ohr berühren wie z. B. die Durchführung der 2. Motivs des letzten Satzes; abgesehen von den Quarten und Quintenfortschreitungen in zweistimmigen Stellen, manchen ganz unmusikalischen Zusammenklängen Veranlassung gab.

Von Op. 26 ist die Romanze ein melodisch fliessendes Stück, ohne grade von besonderer Bedeutung zu sein; besser ist das Impromptu, welches in seinem capriziösen Charakter recht frisch und lebendig dahinsprudelt. Im Allgemeinen finden wir bei Rubinstein ein edles, wackeres Künstlerstreben nach der wahren echten musikalischen Seite hin, und verdienen seine Werke, abgesehen von ihren zuweilen intensiven Ideen und Combinationen, darum schon volle Anerkennung.

Anton Krause. Op. 2. Etuden zur Ausbildung des Trillers für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Hefte à 20 Sgr.

Ein Werkchen, in welchem nicht allein dem Zwecke „zur Ausbildung des Trillers" auf sehr geeignete Weise entsprochen wird, sondern es zeichnen sich auch die einzelnen Etuden durch hübsche und interessante Verbindungen und Ideen aus. Es ist hier das Nützliche und Gute mit dem Angenehmen auf eine Weise verbunden, wie man es bei solchem Zwecke wohl nicht leicht anders wünschen wird. Es ist hiermit namentlich den Lehrern des Clavierspiels eine Gelegenheit geboten, auf ihre Schüler günstig zu wirken, welcher nicht manche der Art zur Seite stehen, und zweifeln wir auch nicht, dass sich dieses Werkchen bald allgemein einführen wird.

H. Julius Tschirch. 2 Sonaten für das Pianoforte. Leipzig, Stöll. 15 Sgr.

Nehmen wir an, dass die Sonaten für den Unterricht geschrieben sind, (dieselben sind klein, und vom Componisten seinen strebsamen Schülern gewidmet,) so dürften sie diesem Zwecke schon genügen; hingegen in musikalischer Beziehung sind sie weniger bedeutend; finden sich auch zuweilen hübsche Ideen, so trägt doch das Ganze einen etwas dilletantischen Anstrich, welcher in der Verbindung der Ideen sowie in der Form hervortritt.

A. Pacher. Op. 30. Papageno-Caprice für das Pianoforte. Wien, Spina. 25 Sgr.

Zwei Motive der Zauberflöte mit Arppeggien, Triller, allen möglichen Verzierungen ausgestattet, aber alles ohne Kraft und Saft. Zudem verlangt dasselbe einen gewandten Spieler, und sollte einem solchen die Zeit nicht zu kostbar sein, dieselbe für solchen Klingklang zu verwenden?

Eduard Hille. Op. 20. Im Frühling. Tonstück für das Pianoforte. Ebendaselbst. 12½ Sgr.

Wenn auch nicht bedeutend, so enthält dasselbe doch ganz niedliche Ideen, ist frisch und fliessend, zudem nicht schwer und mag bei Gelegenheit als Salonstückchen gespielt zu werden verdienen.

Ludwig Riedel. Op. 10. Zwei Lieder von Ferd. Schulz für das Pianoforte übertragen. Berlin, Damköhler. Jedes 12½ Sgr.

In diesen Uebertragungen findet man einen guten Willen und wenn damit allein etwas zu erreichen, hätte Componist gewiss erfreuliches geliefert; aber wir vermissen hier auch die geringste Intention; es ist alles zu sehr *gemacht* und zu wenig *componirt*, wenn auch manches nicht so übel scheint, so will doch sehr weniges klingen. Zudem ist die Uebertragung so formirt, dass wir eine solche kaum daraus erkennen. Undankbar zu spielen wie zu hören, können wir denselben keinen besonderen Erfolg versprechen.

20.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. In der ersten Soirée für Kammermusik, welche am Dinstag stattfand, kamen folgende Werke zu Gehör: Streichquartett (D dur) von J. Haydn, Sonate (A dur op. 47) für Pianoforte und Violine, vorgetragen von den Herren Capellmeister Hiller und Concertmeister Pixis, und Mozart's Streich-Quintett in (C dur), vorgetragen von den Herren Concertmeister Pixis, Derckum, Peters, Mecum und B. Breuer. — An demselben Abend trat Frln. Auguste Gebeler mit Beifall als Elvire in Aubers „Stumme von Portici" auf. Wenn auch diese Leistung nicht auf gleicher Höhe mit der frühern (Königin in den Hugenotten) steht, so bedarf es nur noch der Routine, welche sich erst durch öfteres Auftreten erzielen lässt. — Es verdient ernsthaft gerügt zu werden, dass Herr Capellmeister Laudin, seit einiger Zeit die Ouvertüren in einem wahrhaften tempo rubato dirigirt, so dass von einem musikalischen Ausdrucke fast gar nicht mehr die Rede sein kann; dafür werden aber einzelne Nummern in den Opern in einer Art und Weise geschleppt, dass man darüber grosse Langeweile verspürt und ein Theil des Publikums schon vor dem letzten Act verschwindet. Wir hoffen, dass Herr Laudin, welcher sich im vorigen Jahre als ein guter Dirigent erwiesen, für die Folge richtiges Maass zu halten wissen wird.

— Der bekannte Componist und Violoncellist Offenbach aus Paris, ist auf Besuch bei seinen Verwandten hier anwesend.

Elberfeld. Vor einigen Tagen trat unsere junge Landsmännin Frl. Ida Dannemann, eine Schülerin der Rheinischen Musikschule, als Adalgisa in Bellini's „Norma" auf und erwies sich als eine recht talentvolle Sängerin. Die Stimme ist wohlklingend, umfangreich und vortrefflich geschult, wofür Herr Ernst Koch, der den Unterricht ertheilt, ein besonderes Lob verdient. Dem Vernehmen nach wird Frln. Dannemann auch in Düsseldorf auftreten.

Berlin. Die Tonkunst sollte ihren eigenen Festtagskalender haben. Die schöne und würdige Feier, welche der Stern'sche Gesangverein dem Gedächtnisse Felix Mendelssohn's und sich selbst zu Ehren durch die Aufführung des „Elias" am 8. November veranstaltete, erweckt den Wunsch, auch andere grosse Tondichter der Vergangenheit in ähnlicher Weise gefeiert zu sehen. Merkwürdig, dass sogar ein Institut, dem der genannte Meister zufällig, oder vielmehr sehr bewusst absichtlich sich ferne hielt, dass das Königl. Opernhaus durch eine Vorstellung des „Sommernachtstraumes" einer solennen Anspielung ganz ausnahmsweise sich — unschuldig — machte. Es war kein Zufall, das Felix Mendelssohn in dem Irrthum seines Genius von diesem durch den Tod entrissen wurde, als er dem — Irrthum — der modernen „Oper" sich zuzuwenden begriffen war. Was hätte Mendelssohn, von dessen spezifisch musikalischer Begabung auch der Gegner zugeben muss, dass er der Nächste ist nach Mozart, in dem musikalischen Drama Vollendeteres leisten können, als Mozart im „Don Juan" schon geleistet? Einem solchen, immerhin nur genialen, Reproduziren würde aber eine ästhetisch-historische Berechtigung im höheren Sinne gefehlt haben. Vergleichen wir die Fragmente der „Loreley" mit den dramatischen Episoden des „Elias," so finden wir in den letzteren bei ungleich höherer und reicherer Entfaltung musikalischen Ausdrucksvermögens die Erziehlung viel bedeutenderer dichterischen (d. h. dramatischer) Wirkungen, als in jenem Opernéchantillon, trotzdem hier die äusserst schwächliche Skizze des Textbuchbinders dem Musiker Alles zu thun übrig gelassen hatte. — Diese flüchtige Andeutung soll nur der in der posthumen Verehrerschaft des grossen Musikers ziemlich verbreiteten sentimentalen Ansicht entgegentreten, als ob Mendelssohn, wenn ihn nicht ein frühes Ende erreicht, noch Höheres, Unvergänglicheres geleistet haben würde, als wir von ihm besitzen. Diese Ansicht steht auf Einer Stufe mit der bekannten Aufgabe, welche ein Pensionsvorsteher seinen Zöglingen stellte: „Würde (Göthe's) Egmont Klärchen geheirathet haben, falls er nicht hingerichtet worden wäre?" Wir glauben, dem Genius weit freier und begeisterter zu huldigen, wenn wir aussprechen: „Der Elias ist das den hohen Geist seines Schöpfers am umfassendsten und resumirendsten darlegende Werk, in welchem er seine Mission erfüllt und vollendet hat." Nur in solcher Anschauung ist eine dankbare Verehrung für den Meister eine ungetrübte Freude an dem Bleibenden seines künstlerischen Lebens und Wirkens möglich. — Nicht ohne Rührung und tiefe Ergriffenheit wohnten wir der abermaligen Enthüllung von Mendelssohn's Denkmal durch den Sternschen Gesangverein, den würdigen Erben und Bewahrer der geistigen Hinterlassenschaft des Meisters bei; sein Geist war gegenwärtig und erfüllte den Dirigenten, wie sämmtliche Ausführende. Der Stern'sche Verein hat seine Mission erkannt; ist doch seine Entstehung mit ihr selbst so innig verwachsen — und hat sie bereits durch Jahre in edler, ächtkünstlerischer Weise fortgeführt. Während in Leipzig durch eitles, egoistisches Epigonenthum das Andenken Mendelssohn's höchstens in der Idee noch nicht erlöscht ist, hat der Meister in Berlin seinen Tempel gefunden. Mögen Andere den Ausdruck „Mendelssohn-Kultus" in tadelndem Sinne nehmen, wir fassen ihn auf mit wirklicher Befriedigung über die schöne That der Sühne für das speziell von der Berliner Mitwelt an dem Lebenden verübte Unrecht. Ob die reichen Kräfte des Stern'schen Vereins sich in diesem Streben zu genügen, sie nicht vielleicht noch andere Aufgaben zu lösen haben, darüber wird sicher nicht die Willkür der Einzelnen, sondern die Kraft der Dinge entscheiden.

(Feuerspritze.)

Hamburg, den 13. November. Am Sonnabend hatten wir das erste diesjährige philharmonische Concert. Eröffnet wurde dasselbe mit der gut, wenn auch ohne höheren Schwung, ausgeführten Ouvertüre zum Coriolan von Beethoven. Darauf sang Frau Madeleine Nottes vom k. Hoftheater in Hannover eine hier noch nicht gehörte Concert-Arie von Mendelssohn. Die Arie scheint mehr eine Gelegenheits-Composition, als ein aus innerem Schöpfungsdrang hervorragendes Musikstück zu sein. Sie beginnt mit einem schönen ausdrucksvollen Recitativ, dem aber eine Arie folgt, der es an einem schönen Motiv und an Wärme der Behandlung fehlt. Ob dabei der eben so kalte und schwunglose Vortrag von Frau Nottes, der das Recitativ besser gelungen war, Wirkung oder Ursache gewesen, wollen wir nach einmaligem Hören nicht entscheiden. Doch sind wir nach den fernern Vorträgen von Frau Nottes geneigt, ihr mindestens einen gleichen Theil der Schuld an dem Eindruck der Arie beizumessen. Frau Nottes ist eben keine Concertsängerin, — mit einer sehr schönen, kraftvollen Stimme verbindet sie in ihrem Vortrag gewisse dramatische Accente, die auf der Bühne vollkommen berechtigt und wirkungsvoll sein können, im Concertsaal aber nach unserer Ansicht völlig werthlos, vielmehr schädlich sind. Diese Art von Bühnenfeuer hat mit dem eigentlich musikalischen Vortrag gar nichts zu schaffen. Den Gegensatz beider klar zu machen, konnte Niemand geeigneter sein, als Herr Concertmeister Laub aus Berlin, der nach jener Arie das Violinconcert von Beethoven mit vollendeter Meisterschaft spielte. In Herrn Laub lernten wir mit wahrer Freude einen noch jugendlichen Künstler ersten Ranges kennen; — vollkommene Beherrschung der grössten Schwierigkeiten ohne jede Effekthascherei, schöner Ton, feine Auffassung und höchst gebildeter Vortrag, — alle diese grossen Eigenschaften zieren den jungen Künstler. Sein Vortrag wird, wie es bereits in der gebrauchten Bezeichnung liegt, der Composition bis in die feinsten Nüancen gerecht, lässt aber individuelles Leben, Sentimentalität im guten Sinne vermissen. Dass diese Vortragsart der oben besprochenen dramatischen vom musikalischen Gesichtspunkt unendlich weit vorzuziehen sei, darüber kann unter Kunstverständigen ein Zweifel nicht obwalten. Jenes individuelle Gefühlsleben, wenn es zu einem vollendeten musikalischen Vortrag, wie ihn Herr Laub besitzt, hinzutritt, ist, wir möchten sagen, ein schöner Luxus, ja eine Zuthat, die die höchsten reproduktiven Schöpfungen erst zu solchen stempelt, — ohne jene Grundlage aber, die sich nur bei den Auserwählten damit verbunden findet, ist es das stets

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 47. Cöln, den 24. November 1855. VI. Jahrg.

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Beethoven.

Eine Kunststudie von W. v. Lenz.

II.

Das belebende Prinzip der Künste ist das Gefühl der Liebe, was nicht immer herauszufinden sein wird. Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr in hohem Grade ergriffen, sagt uns ausdrücklich sein Freund Wegeler. Beethoven componirte Goethes „*neue* Liebe, *neues* Leben" Op. 75) und er componirte nur was ihn ansprach, was ihm aus dem Herzen kam. Aus dem Jahre 1806 sind die Briefe Beethovens an die Gräfin Julia Guicciardi (s. Op. 27) keine Guiccoli, wie denn Beethoven kein Byron war. Diese Briefe sind von dem Briefstyl Mozarts, wo der Nannerl 10,000 Küsse geschickt werden, vollkommen so weit entfernt, als die Symphonien Beethovens von den Mozart'schen. Im Wesentlichen, im Auszuge ohne *Wortveränderung*, mögen sie hier eine Stelle finden:

„Mein Engel, mein Alles, mein *Ich!*" so wiederholte der ernste Mund Beethovens, was französische Schriftsteller von der Liebe sagen wollen, dass sie nur ein Dankbarkeitsgefühl gegen die Quelle unserer Vergnügungen, gegen das *Ich* sei). „Warum dieser tiefe Gram, wo die Nothwendigkeit spricht! Kann unsere Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen? durch nicht *Alles* verlangen? Kannst Du es ändern, dass Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? Blicke in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüth über das *Müssende.* Die Liebe fordert Alles und ganz mit Recht, so ist es mir mit Dir, Dir mit mir. Wären unsere Herzen immer dicht aneinander, ich machte keine Bemerkungen. Ach! es gibt Momente, wo ich finde, dass die Sprache noch gar nichts ist! Leben kann ich entweder nur ganz mit Dir oder gar nicht; ja ich habe beschlossen in der Ferne so lange herum zu irren, bis ich in deine Arme fliegen, mich ganz heimathlich bei Dir nennen, meine Seele von *Dir* umgeben in's Reich der Geister schicken kann."

Das Postcriptum des Briefes lese man im Trio des Scherzo der Sinfonie eroica, wo die schwellenden Klänge der unnachahmlich verwandten Hörner in der schmachtenden Secunde zusammentreten, um von einer namenlosen Liebe zu reden. Hier lebt Julia, hier verkörpert sich die edelste Leidenschaft. —

Die Gräfin Erdödy machte später einen Eindruck auf Beethoven, den man in den beiden wunderbaren, zuerst von Hoffmann richtig gewürdigten Clavier-Trios zu suchen hat, welche ihr gewidmet sind (Op. 70). Beethoven besuchte einmal die Gräfin auf ihren Besitzungen in Ungarn. Ein ihm zu Ehren im Park des Schlosses errichteter Tempel sprach ihm die Verehrung seiner schönen Wirthin aus. Blumengewinde, eine den Künstler willkommen heissende Inschrift über dem Eingange, schmückten diesen der Freundschaft und Kunst heiligen Raum, die in deutscher Sitte begründete gastliche Huldigung ländlicher Flur. —

Die Blumen verwelkten, die Inschrift erlosch, der Name der Gräfin lebt in der Widmung jener Trios, die auch das Schloss überdauern werden.

Man hat sich nicht vorzustellen, dass diese beiden geschwisterlichen Trios, bei denen es nicht ohne Bedeutung ist, dass sie ein *Paar* bilden, auch auf dem Lande entstanden, eine Beziehung zum ländlichen Leben hätten, ein Horazisches „procul negotiis" priesen. So was entspross bei Beethoven auf den Gedankenfluren ewiger Frühlinge, in keinem ungrischen „Gespann". Ein von Zeit und Ort Gegebenes war noch nicht bestimmend für ihn. — Wie der Geist zu ihm sprach, wie die Wahrheit der Kunst in ihm wirkte, so und nicht anders schrieb

Beethoven. Ein ländlicher, über Wiesen, dem Gemurmel des Baches sich nachstehlender Hauch ist nur in dem Ausgange des ersten Satzes im D-dur Trio zu erkennen und in den, vom Violoncell bei der Triolenfigur gespendeten Kränzen, in dem ländliche Ruhe, ländliches Glück im Es-dur Trio aussprechenden maggiore des ersten, in dem zarten Gewebe des zweiten Allegretto, das man dem Läuten aller Blumenglocken an einem Feiertage der Natur vergleichen möchte. —

Aber Alles dies war bereits reif geworden in dem durch Töne ausgedrückten Reiche des Geistes, bevor auch nur an den Bau des Schlosses in Ungarn gedacht worden. In der Seele Beethovens, nicht auf dem Lande bei der Gräfin, war es Sommer gewesen, *bleibt* es in dem Geschwisterpaar der beiden Clavier-Trios auf immer Sommer. —

In diese, nur zu flüchtigen Tage glücklicher Ruhe des Künstlers hat die südländische Phantasie des Pariser Kritikers Scudo den Hungerthurm eines nordischen Ugolino hineinbauen und der Welt weismachen wollen, Beethoven habe auf dem Schlosse in Ungarn, vor lauter Liebe zur Gräfin Erdödy durchaus den Hungertod sterben wollen. In einem jammervollen Zustande, bereits völlig entkräftet, hätte man Beethoven noch glücklich an dem Rande eines Grabens aufgefunden und wieder zum Leben gebracht! Erinnert dies an den Abgerissenen von der traurigen Gestalt im schwarzen Gebirge, dem Don Quixote selber zur Hülfe eilte, so hat sich auch nur ein deutscher Musiker in Paris den Spass machen können, Herrn Scudo dieses ungarische Märchen aus Spanien aufzubinden, weil er erwarten durfte, dasselbe alsbald gedruckt zu lesen. Herr Scudo hätte sich fragen sollen, wie sich der arme hungertodessüchtige Beethoven auch nur unbemerkt auf so lange aus dem Kreise seiner Freunde aus dem Schloss entfernen mögen, als dazu gehört, an Hunger zu verkommen? — Zu seinem Florestan ins Verliess hinabzusteigen, hatte er es zu weit!

Liest man den eben nicht ausgebreiteten Liebesbriefwechsel Beethovens und hält damit andere Umstände zusammen, so ergibt sich, dass er von der Liebe nicht mehr gekannt als das Verliebtsein. Hierfür spricht besonders folgende Stelle eines Briefes: »Nur Liebe, — ja nur sie vermag mir ein glücklicheres Leben zu geben! O Gott, lass mich sie, jene endlich finden, die mich in *Tugend* bestärke, die *erlaubt* mein sei!“ Mit wahrhaft jungfräulicher Schamhaftigkeit und reiner Sitte wandelte er durch's Leben, sagt uns Schindler.

Unglücklich liebte Beethoven sein lebelang, weil er in der sogenannten grossen Welt liebte, in der die geistige Berechtigung, der Genius, noch nicht *„turnierfähig“* machen. — Ein wenig beneidenswerthes Schicksal, eine Folge seines Umganges mit gesellschaftlich höher Gestellten, wie sie der Künstler immer zu suchen haben wird, auf die er aber nicht auch noch den Kern seines Lebens übertragen sollte. Ries, dessen Name fortlebt weil er Beethoven gekannt, fand ihn einmal in seiner Sommerwohnung in Baden angelegentlich mit einer Dame beschäftigt. Statt seine Clavierlektion zu bekommen, musste Ries auf Kommando vorspielen. »Spielen Sie etwas Verliebtes, etwas Melancholisches“, rief von Zeit zu Zeit Beethoven, ohne aufzuhören dem Interesse sich hinzugeben, das diese Elvira ihm, dem *hoffnungslosen* Don Juan, einzuflössen gewusst. — Ohne ihren Namen zu nennen, war die Schöne erschienen. Kaum war sie fort, als Beethoven und Ries ihr schon auf dem Fusse folgten, um ihre Wohnung zu entdecken. Der Mond schien hell und freute sich des Lehrers und Schülers, aber die Spur der geheimnissvollen Fremden ging verloren, weil sie wenig ahnen mochte, dass ihre Adresse noch nach ihrem Tode fortleben können, hätte sie sich ein wenig von dem Manne finden lassen wollen, der die Adelaide gefunden. »Ich muss herausfinden, wer sie ist und Sie müssen helfen,“ sagte Beethoven zu Ries. Später begegnete dieser der Dame in Wien und erfuhr, dass sie die Geliebte eines ausländischen Prinzen sei. Das war der Ausgang des mondscheinigen Motivs, welches Faust mit Wagner so eifrig verfolgt, und wo heut zu Tage der Künstler erst recht fortgefahren wäre, blieb Beethoven, der Ernste und Würdige, stehen. Auch Mondscheinbekanntschaften, auch solche Libellen spielen am Clavier und glauben sich einen Besuch bei Beethoven erlaubt! — Durch Ries wissen wir, dass Beethoven jugendliche Gesichter gern sah. Gingen sie an einem recht hübschen vorüber, so verfehlte Beethoven selten, sein *Glas* zu Hülfe zu nehmen, wobei er ein wenig zu grinsen pflegte, wenn er sich von seinem Schüler bemerkt glaubte. Nie besuchte der Meister diesen so oft, als wie letzerer in dem Hause eines Schneiders wohnte der drei auffallend schöne Töchter hatte. Ries setzt hinzu, dass sie durchaus unbescholten waren. Dies versteht sich bei Beethoven von selbst. Vor den Schneidertöchterlein warnte der Lehrer den Schüler in folgender Stelle eines Briefes vom 2. July 1804: »*Schneidern* Sie nicht zu viel; empfehlen Sie mich der *Schönsten* der Schönen, schicken Sie mir ein halb Dutzend *Nähnadeln*!“ Das Spiegelbild solcher und ähnlicher verliebter Stimmungen ist das Trio des Scherzo im Septett, das Trio im Scherzo des C-moll Trio für Saiteninstrumente Op.

9. ein Mondschein-steeple-chase nach einer immer fliehenden Gestalt, *„und folgst Du nicht willig, so brauch' ich Gewalt"*, Liebeleien, die in späteren Dichtungen Beethovens zur Liebe werden.

Mangel an Erfindung wird man nicht der Vorsehung vorwerfen, sie hat Liebes-Motive über *alle* Schichten menschlicher Gesellschaft verbreitet. Eines Jeden Sache ist es, sein Thema in dem Schacht zu finden, in dem er steht, oder in einem niedrigeren, in keinem auch nur eine Spanne höheren, denn ohne Stolz ist keine Liebe und alles nur Täuschung.

„Man muss was sein, wenn man was scheinen will", war die Ansicht Beethovens vom Leben. Er *war* als Künstler. Als *solcher* musste er sich sehen, das aber war den Guicciardis, den Erdödys nicht genug und wird ihnen nie genug sein. Welche Entfernung diese Damen von Beethoven trennte, würden sie jetzt am besten in dem Eintritt der Cantilene im ersten Satze der Chor-Symphonie ermessen, wo etwas von Liebe in Beethovenschen Proportionen die Rede geht. —

Beethovens Gefühl für Bettina war eine platonische Rhapsodie. Einem frankfurter Patrizier Geschlechte angehörend, war ihm Bettina Brentano schon näher gestanden, wenn Patrizier nicht auch ihren Massstab hätten, sich nicht noch über den Adel stellten, in dem sie ein Schisma erblicken. —

Wie hinfällig ist aber nicht dies Gerüste liebloser Vorurtheile, wenn man bedenkt, dass es heut zu Tage kaum eine so durch und durch morsche Adelige gibt, welche es sich nicht zur Ehre schätzte, eines Beethoven Frau wenigstens *gewesen* zu sein.

Der Herzog von Sachsen-Coburg.

Ernst II. August Carl Johann Leopold Alexander Eduard, regierender Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, ist am 21. Juni 1818 geboren. Wie sein Bruder Albert der Gemahl der Königin Victoria, hat er eine durchgreifende Erziehung erhalten. Beide in der Malerkunst bewandert, hat der Prinz Albert sich vorzugsweise den Künsten des Zeichnens zugewendet.

Der Herzog Ernst widmete sich insbesondere der Tonkunst, welche er in den Regionen, die sein Einfluss beherrschte, zu grossen Ehren zu bringen bestimmt war. Im Jahre 1836 bereisten die beiden Brüder England und Frankreich, und nahmen durch ein volles Jahr ihren Aufenthalt am Hofe ihres Oheims Leopold. Von dort aus begab sich Herzog Ernst nach Bonn, um die Rechte zu hören und den hohen Kurs der Philosophie an dieser berühmten Universität durchzumachen.

Nachdem er alle wissenschaftlichen Grade erlangt hatte, trat er mit dem Range eines Kapitäns der sächsischen chevaux légers in die Armee. In den Stunden der Erholung von seinen militärischen Pflichten gab er sich dem Studium der Composition unter Leitung des geschickten königlichen Capellmeisters zu Dresden, M. Reissiger, hin, und unternahm hierauf eine neue Reise nach Spanien, Italien, Portugal und bis nach Afrika. Nachdem er hierauf den activen Militärdienst von Sachsen, worin er den Generalmajorsrang bekleidete, verlassen hatte, etablirte er sich in der Residenz seines Vaters, heirathete im Jahre 1842 die 22jährige Prinzessin Alexandrine Louise Amalia Friederike, Tochter des damals regierenden Grossherzogs von Baden.

Nachdem sein Vater im Jahre 1844 gestorben war, folgte ihm der Herzog Ernst auf dem Thron.

Der neue Regent, welcher Europa kennen gelernt und studirt hatte, welcher Parteigänger alles dessen war, was die neuen Ideen des Jahrhunderts Lebensfähiges an sich haben, von jenem grossmüthigen Treiben beseelt, die alle der Kunst geweihten Seelen durchdringen, machte er es sich vor allem zur Aufgabe, den Zerwürfnissen, welche seit lange zwischen der Regierung seines Vaters und den Staaten des Herzogs von Coburg geherrscht, ein Ende zu machen. Es gelang ihm bald zu bewirken, dass der Geist heilsamer Reformen, weiser Verbesserungen und liberaler Einrichtungen dort die Oberhand gewann.

Von solchen Gesinnungen beseelt, brachte er bei der Eröffnung der Stände-Versammlung im Jahre 1846 den beiden Herzogthümern aus freiem Antriebe eine gemeinschaftliche Verfassung entgegen — eine Verfassung, welche den alten feudalen Gewohnheiten und Missbräuchen ein Ende machte, deren Ungerechtigkeit und Gefährlichkeit sein junger scharfsichtiger Geist schnell erkannt hatte.

Auch fanden die schweren Prüfungsjahre 1848 und 1849 seine Staaten glücklich und ruhig. Der Erzherzog Johann von Oesterreich, als ernannter General-Lieutenant des Reiches, vertraute ihm das Oberkommando eines Armee-Corps in dem Kriege an, der sich gegen Dänemark vorbereitete.

Nach dem Tage von Eckernförde, als das Vorhaben der Wiederherstellung eines deutschen Kaiserreiches zu nichte geworden war, hing der Herzog dem sogenannten Dreikönigsbunde an, und veranlasste einen Congress der Souveräne in Berlin. Dort vertrat er mit Nachdruck Ideen, die für den Erfolg zu hochsinnig waren, und nachdem er durch die Gegen-Revolution besiegt war, beschränkte er sich darauf, in seinem Reiche die Grundsätze wirksam zu machen, die nach der Februar-Revolution die Kraft und die Ruhe desselben gegründet hatten.

Im Schoosse dieser Ruhe nahm der Herzog Ernst seine geliebten Studien wieder auf und so erschienen nach einander jene vier Opernwerke, die fast auf allen grossen Bühnen Deutschlands aufgeführt wurden.

Diese sind:

„Zaire" nach der Tragödie des Voltaire von Tenelli (Pseudonym des Geheimsekretärs des Prinzen Millenet). Dieses zu Gotha am 15. Februar 1849, dargestellte Werk wurde mit grosser Gunst aufgenommen.

„Tony", Dichtung von Elsholz, aufgeführt in Gotha am 19. Januar 1849, dann in Dresden, in Prag, in Hannover etc.

„Casilda", Text von Tenelli, gegeben auf allen grossen Opernbühnen Deutschlands, mit Inbegriff von Wien. In's Französische übersetzt von Gustav Oppelt, wurde diese Oper am 14. April 1852 in Brüssel gegeben, und im darauffolgenden Jahre daselbst wieder in das Repertoire aufgenommen. Casilda wurde auch in das Italienische übersetzt und im Jahre 1853 in London zur Darstellung gebracht.

„Santa-Chiara", Gedicht von Mad. Birchpfeiffer, die für den Scribe Deutschlands gilt. Diese Oper war ausschliesslich im Hoftheater zu Coburg-Gotha am 2. April 1854 aufgeführt worden, und nur ausnahmsweise hatte der Herzog eine Vorstellung derselben in Frankfurt zum Vortheile eines Kunstvereines gestattet. Santa-Chiara war vielmehr der Gegenstand einer Nachbildung als einer Uebersetzung von Seite des Herrn Gustav Oppelt für die französische Bühne, und der Herzog, der sich dem Getöse der öffentlichen Schauspiele, welche die Reise der Königin von England nach Paris bezeichneten, entziehen wollte, überlieferte sein Werk der Beurtheilung des wahren Publikums wie ein einfacher Maestro. Die Pariser Presse meldete einstimmig den Erfolg, den das Werk wiederholt im Theater der grossen Oper errang. (Le Guide Musical.)

Die italienische Oper in Paris.

Ein kurzer Rückblick auf die Leistungen derselben seit einem Jahrhundert ergibt folgendes nicht uninteressantes Resumé:

Im Jahre 1752, führte eine Truppe von italienischen Sängern, die ausschliesslich der komischen Muse huldigten, hier zum ersten Male „la serva padrona" und „il maestro di capello" von Pergolese auf. Sechsundzwanzig Jahre später begann der Kampf der Gluckisten gegen die Piccinisten, welche letztere bekanntlich unserem unsterblichen Meister sehr viel zu leiden gaben. In den Jahren, die der Revolution unmittelbar vorangingen und während dieser selbst, ist von den Bouffons wie man die Italiener hier hiess, nur wenig zu berichten. Erst unter dem Consulate und dem Kaiserreiche von 1802 bis 1815 traten sie wieder mit wechselndem Glücke in verschiedenen Theatern hier auf. In diese Zeit fällt auch die musikalsche Persiflage des italienischen Genre's von Mehul, die mit viel Glück hier aufgeführt wurde, und sogar Napoleon täuschte. Im Jahre 1815 erhielt Madame Catalani, jene Bravoursängerin, welche ganz Europa in Aufruhr versetzt hatte, das Privilegium, die italienische Oper auszubeuten. Selbstverständlich umgab sich die berühmte Sängerin mit den mittelmässigsten Talenten und das thétâtre italien schleppte sich mühselig bis zum Jahre 1818 fort. Im Jahre 1819 übernimmt Manuel Garcia die Leitung, unter der Bedingung, das Werk eines unbekannten Compositeurs aufführen zu dürfen. Es war der „Barbier von Sevilla", von einem gewissen Rossini, der glücklich durchfiel. Rossini liess sich nicht abschrecken und Garcia ebensowenig. Aus dem Fiasco wird ein Erfolg, und dieser gewinnt bald die Dimensionen eines Ereignisses. Dieses Ereigniss half der italienischen Bühne in Frankreich auf die Beine trotz der Coalition des Conservatoriums, und von 1820 bis 1830 erlebte es seine Glanzperiode. Garcia, Pellegrini und die Fodor führten eine Reihe Rossini'scher Schöpfungen dem Publikum vor, und die opera seria wurde zur selben Zeit von Garna, der Pasta und der Pisaroni in Flor gebracht. Während der letzten Zeit der Restauration beschäftigte die Nebenbuhlerschaft der Sontag und der Malibran die Geister in einem Masse, dass dieser Kampf auch nach der Julirevolution, neben den welthistorischen Ereignissen jener Zeit, das öffentliche Interesse in Anspruch zu nehmen wusste. Aber bis zum Jahre 1832 schien das Glück der italienischen Oper wieder erschüttert und erst jetzt half ihr die Mode wieder zur ersten Bühne empor. Es war freilich ein Rubini, welcher das Glücksrad wandte und Tamburini,

Lablache, die Grisi und die Persiani standen ihm zur Seite. Mit Rubini's Rücktritt beginnt der langsame aber organische Verfall der italienischen Oper. Rossini schrieb nicht mehr, Bellini und Donizetti fingen an, minder zu interessiren, und nur noch während der Direction des Vatel, die mit dem Jahre 1848 zu Ende ging, hatten die Italiener erfreuliche Lebenskraft entwickelt und das Pariser Publikum rege Theilnahme gezeigt. Ronconi, Lumley, Ragani wurden vergebens von der Regierung unterstützt, das Publikum wandte ihnen consequent den Rücken, das italienische Theater war nicht mehr aus seinem Scheintode zu erwecken. Die neue Direction, deren Wirksamkeit wir entgegensehen, bringt uns neue und alte Celebritäten, und wir wollen ruhig abwarten, was sie erringen.

Die Briefarie im „Don Juan".

(Schluss.)

So erscheint denn schliesslich das unselige Wesen, das den Keim der Vernichtung schon so lange in sich getragen hat, gebrochen und kraftlos. Sie die selbst einen Don Juan einen Moment lang erschüttern, einen Octavio durch ihre Feuergluth zur Rachebegeisterung mit fortreissen konnte, sie hat nicht einmal mehr Fassung ihr todtbringendes Leid still zu tragen. Sie sieht die Aufgabe ihres Lebens vernichtet und sehnt sich deshalb müde nach dem Ruhe bringenden Tode. So ist sie der letzte, grösste und doch unbewusste Triumph Don Juans; sie ist im weitesten Sinne der Beweis der Unterordnung der weiblichen Natur unter die männliche, nicht blos des guten Prinzips unter das böse. Denn wie wir Donna Anna als das Ideal weiblicher Vollendung betrachten, so müssen wir auch Don Juan, wie schon gesagt, vom höheren Standpunkte aus, die höchste Berücksichtigung zuerkennen; wir dürfen ihn höchstens als den gefallenen Sohn des Lichts ansehen, dessen unselige Bestimmung es ist, Alles in's Verderben zu ziehen. Beide Charaktere sind gleicherweise zu weit für die Erde. Deshalb liegt auch im Momente seines Unterganges, der durch die herausfordernde Verwegenheit mit der Statue des Comthurs direct herbeigeführt ist, die Katastrophe für sie.

Der eben erwähnte innere Conflikt kann aber auf das Weib nur zerstörend einwirken, denn das Weib ist und bleibt, wie gesagt, Donna Anna, trotz der Seelenstärke und des Adels, der sie als das erhabenste weibliche Ideal charakterisirt und in dieser Beziehung hoch über Goethe's Gretchen und Helena stellt.

So stellt sie sich uns nun zum letzten Male dar, an den Wunden der Verhältnisse langsam verblutend. Zu dem todtbringenden innern Conflicte ist noch der Vorwurf Octavios gekommen (schriftlich nach der Darstellung auf unserer heutigen Bühne, weshalb die ganze Scene die „Briefarie" heisst). Mit erschütternden verminderten Septimenaccorden, deren unsinniger Gebrauch in der sogenannten Zukunftsmusik nicht allein ekelhaft, sondern wahrhaft frevelhaft geworden ist, der Saiteninstrumente, die überhaupt den einzigen orchestralen Bestandtheil des Recitativs ausmachen, beginnt die Arie. Diese im Forte aufschreienden Dissonanzen malen meisterhaft den Zustand der Heldin. „Crudele, ah nò, mio bene!" sind ihre ersten Worte. Wem könnte die meisterhafte Deklamation dieses Ausrufs entgehen, wodurch sich Mozart als würdiger Schüler des grossen Gluck documentirt? Die Sprache müsste erst neue Zeichen erfinden, um auch nur im Entferntesten diese in den geringen Raum einer Quinte gebrachten Accente wiederzugeben. Wie meisterhaft ist dieses „Crudele" deklamirt. Wir müssten es nach den Regeln der Grammatik durch ein Frage- oder wenigstens Ausrufezeichen charakterisiren, und gehen wir auf Mozarts hochpoetische Anschauung ein, so können wir weder das eine, noch das andere gebrauchen; wir suchen vergebens nach einem accentuirenden Zeichen und setzen endlich in Ermangelung dessen ein Komma, trotz des grösseren Zwischenraumes. Dieses es c c (nicht es d c, welches zu mild einem solchen Vorwurfe gegenüber wäre) ist keine Frage, es ist ein Seufzer aus tiefster Brust, beinahe ein Zugeständniss, dass in dem abwehrenden ah nò, mio bene fast die Redende Lügen straft. Die deutsche Uebersetzung: „Ich grausam? o mein Geliebter" gibt diesen leisen Vorwurf des von der Wahrheit der Anschuldigung nur zu sehr überzeugten Mädchens am treffendsten wieder. Leise träufeln ihr die Violinen und Bratsche in den gezogenen Tönen des Larghetto Balsam in das wunde Herz; die Untröstliche hört es kaum, fährt aber gefasster und zusammenhängender fort: Troppo mi spiace allontanarti un ben che lungamente la nostr' alma desia. Noch einmal versuchen es die Instrumente, ihr Trost zuzuhauchen, kommen aber wiederum zu keinem Abschluss. Meisterhaft ist in der Folge die Declamation der Worte oh dio: ein Sextensprung, welcher durch die als Hülfsnote dienende, vorher eintretende Septime fast allzu jäh wird, und in weiterem Verlaufe das fast befehlende Abbastanza, wo sich die Sängerin noch einmal zu einer Art verzweiflungsvollen Heroismus emporrafft, der aber mit dem Schlusse des Recitativs in offene Verzweifelung übergeht. Man könnte diesen Schluss einen musikalischen Gemeinplatz nennen und wagt es dennoch

nicht, weil, wenn er es auch wäre, dennoch keiner besser am Platze wäre. Wir erinnern uns der ganz gleichen Stelle in Gluck's „Orpheus“ zu den Worten „Seht (Götter) mich verzweifeln“, die uns durch die vollendete Deklamation von Frl. Johanna Wagner unvergesslich ist.

Bewunderungswürdig baut sich nun und fast ausschliesslich aus den Melodietrümmern des Recitativs das Rondo (Larghetto, $^2/_4$) zusammen, in melodischer Hinsicht getragen von der ersten Violine, Oboe und Fagott und vom 2. Takt an sanft unterstützt und verklärt von dem Sotto voce der Flöte. Diese so einfache Zusammenstellung der Instrumente zu rührend-bittender Weise ist ein meisterhafter Instrumentaleffekt, eben so meisterhaft, wie nachher die Zusammenstellung von Hörnern und Fagotten im p, welche den sanft tröstenden Uebergang zu dem 2. Motiv bilden, welches gleichfalls dem Recitative entnommen ist, wie oben ausschliesslich von Streichinstrumenten ausgeführt und von der Singstimme innig rührend durchwebt wird. Wie dieses quant io t'amai heruntersinkt dem voraufgegangenen tu ben sai gegenüber! noch ein Aufschwung in tu conosci la mia fè, ein Aufschwung, der noch einmal an den früheren Heroismus Anna's erinnert, wie er zuletzt im Sextett hervortrat, dem doch endlich gänzliche Untröstlichkeit folgen soll. Den zweiten Abschnitt des Larghetto beginnen die beiden Oboen und geben dem fast heiteren Motiv in Cd eine elegische Färbung; sanft antworten die Flöten und Fagotts und Anna setzt in rührender Bitte „Calma, calma“ ein. Das „se di duol non vuoi ch'o mora“ stirbt fast dahin, alle Qualen eines gebrochenen Herzens offenbarend; es bildet den unendlich rührenden Uebergang zum ersten Motiv des Rondo's. Beim Eintritt des zweiten, in dem das Calma fast ein verzweifelndes Flehen wird, entwickelt sich zu dem scharf accentuirten Tutti der Instrumente, in immer trüber werdenden Modulationen und im herrlichsten Wechsel von Forte und Piano hinreissend schön ein Orgelpunkt, der zu dem Allegretto (Fd., $^4/_4$) hinüberleitet.

Aber dieses Allegretto! Welcher schauernde Hauch einer unsichtbaren höheren Welt durchbebte die ahnende Seele des göttlichen Meisters, als er diese Töne schrieb, lieh ihm Schwingen hinauf in jene Sphären, die der Staubgeborne kaum zu ahnen vermag? Man höre diese göttliche Arie und erlasse uns, unsere Bewunderung und Begeisterung, Alles was uns so hoch bewegt, in Worte zu kleiden, da die Sprache diesem Fluge nicht zu folgen vermag. Man höre sie und fühle die ungekannten Geheimnisse der Musik, die zu oft zu rasch und nicht genug geprüft an unseren Ohren vorübereilt; man ahne die heilige Stimmung, in der der Componist so schaffen konnte, und begreife dann, wie bei dieser Kunst der Genuss im Schaffen sich am reinsten belohnt, wie Empfinden das Geniessen des ganzen Geistes umfängt, wie das dichtende und schaffende Gemüth ganz in ihr aufgehen kann, ohne etwas anderes in der Welt zu vermissen und ohne schwach und abgemattet nach dem Werke aufzustehen, sondern gehoben in seinen Gefühlen, lebenskräftig und lebensthätig. Ein solches ausserirdisches Glück fasst dies Allegretto in sich; es umfängt uns als Ahnung bei seinen Tönen, aber diese augenblickliche Erhebung hinterlässt eine Wehmuth, wie sie uns beschleicht, wenn mitten im Schmerze ein freudiger Gedanke, wie ein secundenlanger Sonnenblick über eine gewitterdunkle Landschaft, durch das Gemüth hindurchzieht, nur um das Dunkel dunkler zu machen. Die beiden Violinen beginnen das bittend abwehrende Motiv; den letzten Ton der ersten Violine nimmt die Flöte auf, indem sie emporsteigt, unterstützt von den beiden Oboen, während Fagotte u. Hörner die Grundlage bilden. Dies sind die einfachen Mittel, mit denen jener übersinnliche Effect bewirkt wird, der jedem Hörer unvergesslich ist. In dem Gegenmotiv (Takt 5—8) finden wir Flöte und Oboe in Gegenbewegung. Aber noch höher und höher schwingt sich der Genius des Componisten, immer mannigfaltiger wird der Reichthum der Bearbeitung, als nun auch das himmlische Wesen, welches wir kaum noch Anna zu nennen wagen, einsetzt „Forse un giorno“ u. s. w. Die Worte erfüllen sie mit jubelnder Hoffnung, auf die das psychologisch tief empfundene pietà di me, nur einen kurzen Schatten wirft. Immer grösser wird die Steigerung bei Wiederholung der Worte, bis endlich himmelstürmend die herrliche Coloratur, im Grunde die erste der Donna Anna überhaupt, empor frohlockt, anfangs vom Streichquartett, bei den vier Septimenaccorden von den Bläsern begleitet. Dann steigt die Violine von a um eine Septime, je 2 und 2 Töne gebunden herab, dann Oboe und Fagott, endlich auch Anna in wunderbarer Combination und nun folgt auf das zweite pietà jener erhaben schöne Subdominantenaccord mit der fortlaufenden Dominante der Hörner, die vorher 3 Takte lang das f gehalten hatten und nun in Octaven zum c hinabsteigen. Fast herausfordernd im Bewusstsein ihres Verdienstes strömt in fp das zweimalige di me aus der Brust Anna's, doch als fühlte sie den Vorwurf, den sie dem Himmel macht, folgt in demüthig absteigender Bitte das „il cielo un giorno“. Mit dem Tutti der Instrumente schliesst im Siegesbewusstsein die Arie.

Echo.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am Dinstag fand das dritte Gesellschafts-Concert im grossen Casinosaale Statt. Zur Aufführung kamen: 1. Ouverture zu dem dramatischen Volksmärchen „der Goldschmied von Ulm", componirt und dirigirt von Dr. H. Marschner. 2. „Burgfräulein", Gedicht von Rodenberg, Concert-Gesangscene von H. Marschner, vorgetragen von Frau Marschner-Janda. 3. Symphonie in Es-dur von Mozart. 4. Der 98. Psalm für zwei Chöre mit Orchester-Begleitung von Mendelssohn. 5. Concert für die Violine von Mendelssohn, vorgetragen von Herrn Henri Wieniawski. 6. „Der Morgenthau", Gedicht von Zoller, componirt von H. Marschner, vorgetragen von Frau Marschner-Janda. 7. „Di tanti palpiti" von Paganini, vorgetragen von Herrn H. Wieniawski. — Mit der Reihenfolge der einzelnen Piecen können wir uns dieses Mal nicht ganz einverstanden erklären, indem dem zweiten Theil eine grössere Mannigfaltigkeit verliehen worden wäre, wenn die herrliche Mozart'sche Symphonie den Schluss gebildet. Die Gesellschafts-Concerte sind keine Soiréen, in welchen Virtuosen die Hauptrolle spielen, sie sind vielmehr hauptsächlich dazu bestimmt, klassische Werke zu Gehör zu bringen und bei dem wahren Kunstfreunde einen nachhaltigen Eindruck zu machen, was bei obiger Zusammenstellung nicht in dem erwünschten Grade der Fall sein konnte. Die Simphonie von Mozart und den Mendelssohn'schen Psalm aufeinander folgen zu lassen, halten wir für einen Missgriff, der durch zwei Violinsolis, welche nur durch ein Lied getrennt, durchaus nicht gebessert wurde. — Was die Marschner'schen Compositionen anbetrifft, die hier sämmtlich noch nicht gehört waren, so bekundet sich in der Ouverture der geistvolle Tonsetzer, der besonders durch die effectvolle Instrumentirung zu imponiren weiss; die Motive selbst sind nicht originell zu nennen, denn sie erinnern sehr an C. M. von Weber, welcher von jeher Marschners Vorbild gewesen. Der Componist der Opern „Vampyr", „Templer und Jüdin" und „Hans Heiling" befindet sich nicht mehr in den Jahren, in welchen seine Phantasie lebendig und feurig genannt werden musste und Meisterwerke schuf, die seinen Namen verewigen. In Bezug auf den Gesang von Frau Marschner beschränken wir uns darauf mitzutheilen, dass das Publikum lebhaften Beifall spendete. Die Symphonie von Mozart machte durch ihre Erhabenheit eine wahrhaft entzückende Wirkung. — Die Ausführung des Mendelssohn'schen Psalms liess namentlich im ersten Satze zu wünschen übrig; wenn derselbe auch besondere Schwierigkeiten darbietet, so durften wir doch von dem Chore, welcher sich so oft als vortrefflich bewährte, eine viel grössere Präzision erwarten; erst in letzten Theile, wo allerdings durch das Orchester eine wesentliche Erleichterung für den Chor herbeigeführt wird, war die Wirkung des Ganzen eine der Composition würdige. Auch den Solisten fehlte es an hinreichender Sicherheit und Ruhe, um sich Geltung zu verschaffen. — Herr Henri Wieniawski erwies sich als Virtuose im wahren Sinne des Wortes; seine Technik ist ausserordentlich und seine Intonation ausgezeichnet, doch fehlt seinem Tone Kraft und Fülle, seinem Vortrag Poesie, welche den Künstler charakterisirt; was Herr Wieniawski bot, war Sentimentalität. Das Publikum lohnte denselben mit stürmischem Beifall und Hervorruf.

Danzig. Zwei auswärtige Virtuosen, die Herren Topolski (Geiger) und Löwicke (Pianist) eröffneten unsere Concertsaison; beide sind Zöglinge des Königsberger Blindeninstituts und spielten mit so grosser Sauberkeit und Technik, dass man völlig vergass blinde Virtuosen zu hören. — Die Herren Haupt, Braun und Klass haben einen Cyclus von Trio-Soiréen eröffnet und beabsichtigen ganz besonders gediegene Werke lebender Componisten zu Gehör zu bringen. — Demnächst steht die Aufführung von Mozart's Requiem durch Musikdirector Markull zum Besten des Mozartvereins bevor.

Hannover. Das lyrische Drama „Waldmüllers Margret" von J. v. Rodenberg, zu welcher unser Hofkapellmeister Marschner vortreffliche Musik componirt hat, wurde am 13. November mit so grossem Beifall auf der Hofbühne aufgeführt, dass es am folgenden Abend bereits wiederholt werden musste und noch bedeutendere Anerkennung fand.

Wien. Dem Nordstern leuchtet, wie es den Anschein hat hier kein günstiger Stern. Während die Aufführung desselben im vorigen Jahre durch eine längere Krankheit der Frl. Wildauer verhindert wurde, so ist jetzt eine nicht unbedeutende Erkrankung des Herrn Beck die Ursache, dass die für den 19. November bestimmt gewesene erste Vorstellung auf's Unbestimmte vertagt werden musste.

Paris. Das grosse Musikfest, welches am 15 November unter Leitung von Hektor Berlioz im Industrie-Pallaste stattfand, hatte eine fast unübersehbare Zuhörermenge herangezogen. Dasselbe begann um zwei Uhr mit einer Cantate „l'Imperiale" für zwei Chöre und zwei Orchester componirt von Berlioz, die einen ungeheuren Effect machte. Die übrigen Nummern des Programms, welche wir früher mittheilten, erregten durch ihre kolossale Besetzung grosses Interesse. — Die jüngste Oper Aubers „Jenny Bell" welche durch die Abwesenheit von Mlle. Caroline Duprez längere Zeit nicht mehr gegeben werden konnte, wurde jetzt wiederholt und erwies sich abermals als ein Lieblingswerk des Publikums. — Im italienischen Theater fand eine ausserordentliche Vorstellung zum Besten der Verwundeten in der Krim statt; zur Aufführung kamen: der erste Akt des Barbier von Sevilla, der zweite Akt aus Cenerentola und der dritte aus Othello. — Die Rossinischen Opern sind in dieser Saison ganz besonders auf dem Repertoire, indem der Barbier v. Sevilla in voriger Woche zweimal und Othello einmal gegeben wurde. — Die Einnahmen der Theater, Bälle und Sehenswürdigkeiten beliefen sich im October auf 1,754,125 fr.

Rundschau.

Die Violinspielerinnen Ferni concertirten mit grossem Beifall in Calais.

Eine Tochter des bekannten Tanzcomponisten Labitzky wird in Prag als Sängerin debutiren.

Joseph Hellmersberger, Director des Conservatoriums in Wien wurde vom Kaiser Napoleon zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Meyerbeers „Prophet" wurde in Triest mit ausserordentlichem Beifall gegeben.

Der Componist der Opern „Stradella" und „Martha" von Flotow ist zum Intendanten des Hoftheaters in Schwerin ernannt.

In Gent erscheint eine Geschichte der Gesang-Vereine Belgiens; noch erschien daselbst die erste Lieferung eines interessanten Werkes „Die Volksgesänge der französischen Flamänder", dasselbe wird 150 Volkslieder enthalten.

Meyerbeer's Oper „Robert der Teufel" ist nach der eigenen Aussage des Componisten bis jetzt auf 152 verschiedenen Theatern der fünf Welttheile aufgeführt worden. Bereits vor fünfzehn Jahren auf Mauritius (Isle de France) und in Rio de Janeiro.

Die Oper „Linda von Chamounix" von Donizetti wurde am 9. November in Leipzig zum ersten Mal gegeben.

In Laibach ging eine Oper des dortigen Capellmeisters Kleer „Mariano" oder „Liebe und Verrath" in Scene.

Halevy's „Königin von Cypern" macht in Stuttgart fortwährend volle Häuser.

Die Hof-Musikalienhandlung C. A. Spina in Wien hat den sämmtlichen Verlag des Mechetti'schen Geschäftes, welches sich in Folge des Absterbens der Eigenthümerin auflöst, käuflich an sich gebracht.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 48. **Cöln, den 1. Dezember 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Die Blumensträusse im Theater.

Wird man endlich in diesem Winter das Werfen der Bouquets im Theater definitiv unterdrücken? — fragt der Pariser Charivari in seiner letzten Nummer.

Wird man uns diesen Gefallen thun? Wird man den Muth haben, diejenigen, welche sich einfallen lassen wollen, den Darstellerinnen und selbst oft den Darstellern wahre Ungeheuer von Blumenpacketen an die Köpfe zu werfen, als die letzten der Provinzialen zu bezeichnen? Wo ist der gesunde Menschenverstand, wo die Zurückhaltung, welche man selbst im Uebermass des Enthusiasmus beobachten soll? wo ist besonders die Illusion der Scene?

Mitten in einer pathetischen oder rührenden Situation kommen Fässer voll Rosen und Margueriten auf das Theater geflogen und verwandeln die tragische Scene in eine lächerliche, oft burleske.

Ist es nur ein Blumenstrauss, so muss die Darstellerin ihre Rolle unterbrechen, bis an die Brüstung vorgehen, um ihn aufzuheben und schickt dann an das Publikum alle Arten von Verbeugungen, von Lächeln, die mitten im Stück eine unerträgliche Lücke verursachen. Sind die Sträusse zahlreich, so müssen goldbehelmte Männer aus den Coulissen hervorkommen, um die Blumen zusammenzuraffen und hinter die Coulissen zu transportiren. Selbst Melpomene ist nicht befreit von diesem Bombardements.

Haben wir nicht bei der letzten Vorstellung der Rachel die Bretter des Theatre français vollständig mit Sträussen bedeckt gesehen, die in solchem Ueberfluss auf Phaedra herabregneten, dass sie fast unter der Lavine begraben worden wäre.

Hoffen wir, dass Mlle. Rachel während ihrer Reise in den Vereinigten Staaten das Mittel gefunden habe, dieser südländischen Furie ein Ziel zu setzen, die nicht einmal unseren eigenen Sitten entsprungen ist.

Uebrigens kennt ja Jedermann die eigentliche Quelle dieses Blumenregens. Der Vater wirft sie ungenirt von den obersten Gallerien herunter auf seinen debutirenden Sprössling. Die Tante schleppt ohne sich zu schämen die Krone von ordinären Blumen in ihrem Körbchen mit sich, die für ihre Nichte bestimmt ist, welche ihre ersten Schritte auf den Brettern der Opera Comique oder des Theatre lyrique macht. Meist ist es die Claque selbst, welche das Herabwerfen besorgt. Bei der Generalprobe einigt man sich über den Augenblick in welchem das Bouquet ankommen soll. Der Chef der Claque gibt seinen Leuten das Signal, indem er schreit: *aux bouquets!* Sofort fliegen die Blumen herab und regnen in Garben auf den glücklichen Künstler, welcher mit seinen Thränen diesen Tribut des Enthusiasmus benetzt, den er gewöhnlich mit den Contrabässen des Orchesters und dem Loche des Souffleurs theilt. In gewissen Theatern offeriren die Logenschliesserinnen gleichzeitig mit dem „Entreacte“ und den Fussbänkchen Blumensträusse, die man nach Belieben dieser oder jener Künstlerin zuwerfen kann, für welche diese Huldigung voller Galantrie und freiem Willen nur schmeichelhaft sein kann. Es ist dies eine neue Manier ihr eine Visitenkarte zuzusenden. Spottet nur über die Bewohner von Bordaux. Sie sind viel klüger und praktischer als die Pariser: sie schicken den Comödianten werthvollere und weniger vergängliche Gegenstände zu: Bracelets, Halsbänder, goldene Ketten und andere Bijouteriewaaren. Wäre es nicht wirklich vorzuziehen den Künstlern statt dieser Haufen von Blumen, die nichts werth sind, Sachen zuzuwerfen, die sie benutzen können: wie Kuchen, Zuckerbrod, Packete mit Kerzen etc.? Es würde gewiss in vielen Theater höher geschätzt werden.

position zu machen, freilich auch seinen Meisterhänden nicht gelang. — Zwei uns unbekannte Gesänge von Schubert für Männerstimmen, „Widerspruch“ und Jagdchor aus der Oper „Rosamunde“ schienen uns nicht zur Vergrösserung des Ruhmes ihres unsterblichen Componisten der Vergessenheit entrissen, wurden übrigens ebenso mittelmässig gesungen, wie der Jagdchor aus Schumann's »der Rose Pilgerfahrt“. — Die am Mittwoch stattgehabte zweite Triosoirée des Herrn Tedesco gibt mir nur Veranlassung, mein früheres Urtheil über diesen Clavierspieler zu bestätigen. Herr Tedesco ist seiner Aufgabe, der Vertreter der klassischen Claviermusik zu sein, nicht gewachsen. Er scheint den Gegensatz dieser Musik zur heutigen Claviermusik durch eine nüchtern-trockene Behandlungsweise ausdrücken zu wollen, die denn freilich viel verträglicher mit Charles Mayer'schen Trilleretuden und dgl. als mit Beethoven'schen Trio's ist, und bei der ihm nicht einmal die nothwendige Beherrschung der Technik und die unerlässliche musikalische Sicherheit zur Seite steht! — Ein neues Trio von Marschner schien uns unbedeutend und dürftig. — Ehe ich Ihnen zum Schluss über das gestrige, erste Otten'sche Concert berichte, noch zwei Worte über eine Aufführung des Don Juan im Theater, die man sehnlichst herbeigewünscht hatte, um den hier gastirenden Kindermann in seiner, wie es hiess, vorzüglichsten Leistung als Don Juan zu sehen, und die endlich durch das Erscheinen einer schwedischen Sängerin, Fräulein Louise Michal ermöglicht wurde. Die Donna war von allzu dienstfertigen Freunden als eine neue Jenny Lind ausposaunt. Entsprach sie nun auch den dadurch rege gemachten Erwartungen nicht, so machte sie doch durch eine liebliche, in ihrem keuschen, der Stimme der Lind allerdings verwandten Klang, den nordischen Ursprung wohlthuend verrathenden Stimme und einen sehr gebildeten Gesang den günstigsten Eindruck. Wenn sie sich mit der deutschen Sprache vertrauter gemacht haben, — sie sang ihre Part auf schwedisch — und die vor einem fremden Publikum so natürliche Befangenhenheit überwunden haben wird, wird sie auf jeder deutschen Bühne eine willkommene Erscheinung sein. — Mit nicht grösserem Rechte, wie Fräulein Michal als eine neue Jenny Lind, ist Herr Kindermann vor und nach seinem Auftreten in dieser Rölle als das Ideal eines Don Juan gepriesen worden. Zwar die kecke Sicherheit, die bühnengewandte Beweglichkeit, die diese Rolle erfordert besitzt dieser Sänger in vollem Masse, statt des noch in seiner Versunkenheit den edeln Geist verrathenden Sünders aber gab er uns einen ordinären Roué, und sein Gesang, dem die seinem Spiel verwandten Eigenschaften grosse Sicherheit und präciser Declamation allerdings zu Gute kommen, verräth zu deutlich die Spuren langjähriger Leistungen, um ihn tadellos nennen zu können. — Und nun zum Schluss zum Otten'schen Concert, über das ich Ihnen mit wahrem Vergnügen berichte, weil es meine vor einiger Zeit ausgesprochenen Erwartungen mehr als erfüllt hat. Das Bewusstsein des Concertgebers, sein jugendliches Unternehmen nur durch die grösste Tüchtigkeit der Leistungen und echte Kunstbegeisterung fördern zu können, schien sich seinem Orchester mitgetheilt zu haben, so frisch und präcis wurden alle zur Aufführung kommenden Werke: die A moll Symphonie von Mendelssohn, eine erst kürzlich zum ersten Male gedruckte Ouverture von Bach aus dem Jahre 1740 und die Ouverture zur Euryanthe ausgeführt. Die Bach'sche, im heutigen Sinne uneigentlich sogenannte, vielmehr Symphonie zu bezeichnende, aus Allegro, Arie und drei Tänzen (von denen nur Gavotte und Gigue gespielt wurden, bestehenden Ouverture ist eine Composition von köstlicher Naivetät und Gemüthlichkeit, die uns in ihrem dem Zeitgeist so ganz entgegengesetztem Wesen und ihrer durchaus eigenthümlichen Form, mit ihren drei in fast unerreichbarer Höhe beschäftigten Trompeten zwar fremdartig, aber durchaus freundlich und erquickend anmuthete. Das Violinsolo, das fast die ganze „Arie“ ausfüllt, wurde von Herrn Boje vorgetragen. Johannes Brahms spielte das herrliche Clavierconcert von Beethoven in Es dur mit einer die Bravour des Virtuosen fast zu sehr verschmähenden echt musikalischen Meisterschaft und zwei Solostücke, Canon in H moll von Schumann und den von ihm 2händig gesetzten oder vierhändigen Marsch in C dur von Schubert in vollendeter Weise, und Mad. Sophie Gurau geb. Schloss sang die bekannte nachkomponirte Arie zum Figaro, das liebliche „Veilchen“ von Mozart und ein neues ihr gewidmetes Lied von Marschner, „Frühlingsreigen“ (von M. Hartmann) mit der ganzen Sicherheit und Innigkeit, die sie zu einer Meisterin des gediegenen Gesanges machen.

24.

Viertes Concert des Stern'schen Orchester-Vereins in Berlin.

Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen
Und Jedermann erwartet sich ein Fest.
Sie sitzen schon mit hohen Augenbraunen
Gelassen da und möchten gern erstaunen.

Gelassen also sass die dicht gedrängte Menge im Saale der Singakademie, wohin der Orchesterverein

den Schauplatz seiner Thaten verlegt hatte? O nein, aber erstaunen wollte sie, die Augenbraunen waren höher gespannt als je, und ein Fest, ein ausserordentliches Fest wurde erwartet. Das hohe Künstlerpaar, Clara Schumann und Joseph Joachim waren als mächtige Verbündete eingezogen mit dem musikalischen Heisssporn Berlin's, der kurz vor dem Concerte das ganze Programm bis auf eine Nummer verändert, zwei der schwersten Compositionen; Robert Schumann's Violinphantasie (mit Orchester) und Joachim's Ouvertüre zu „Heinrich IV.“, ausserdem aber das Es-dur-Concert von Beethoven vortrefflich einstudirt und dann ausruft: „Pfui, über dies stille Leben, ich muss zu thun haben.“

Keiner unter den Tondichtern der jüngst verflossenen Zeit wirkt sympathischer, gewaltiger und tiefer auf uns als Robert Schumann, der ächte und grösste Jünger Beethoven's. Jünger sage ich, nicht Schüler; denn er ist kein Nachahmer, sondern bildet das musikalische Evangelium desselben weiter aus und schafft in seinem Geiste neue unsterbliche Werke. Die Romantik Mendelssohn's, dem er in neidloser Bewunderung Lorbeerkränze auf das Haupt gedrückt, und Franz Schubert, den er so innig liebte, haben einen unverkennbaren Einfluss auf Schumann gehabt; bald aber erhob sich dieser in stolzem Fluge über seine Kunstgenossen, und von jetzt an ist es ausser Beethoven vorzugsweise der Schumann's männlichem Geiste so nahe verwandte Seb. Bach, welcher in dessen Entwickelung bedeutend einwirkt. Den Ausgangspunkt seiner tiefsten Schöpfungen bilden Beethoven's Compositionen der letzten Periode, die erst jetzt allmälig zum Verständniss kommen. Daher die Klage über Schumann's Unklarheit und Unverständlichkeit, daher die empörende Geringschätzung und Gleichgültigkeit, welche anfangs diesem Componisten, besonders in unserer Stadt, entgegentrat. Ist es doch nicht lange, dass er hier nur von Einzelnen gekannt wurde, dass blöder Stumpfsinn ihn verächtlich bei Seite stellte und dünkelhafter Hochmuth die Nase über ihn rümpfte. Den Herren Stern, Gumprecht, Julius Schaeffer, Krigar, v. Bülow und Radecke gebührt das Verdienst, in ihren Berufskreisen als Kritiker und Musiker dieses Unwesen ernsthaft und nachdrücklich bekämpft und in jener Zeit für Schumann's Anerkennung getreulich gestritten zu haben. Dann erschienen seine Gattin und sein Freund, mit Clara Schumann und Joseph Joachim war der Sieg entschieden. Robert Schumann's Musik ist allerdings nicht leicht fasslich; aber einer liebevollen Hingabe, einem unablässigen Studium, einem wirklich musikalischen Sinne erschliesst sie sich unfehlbar. Denn sie entstammt einem reichen, sinnigen, überwallenden Gemüthe und einem tiefen, männlichen Geiste, beide umschlungen von dem Bande der lautersten Poesie. In ihr ist nichts Krankhaftes, nichts Triviales, nichts Gemeines, nichts Schwächliches; wenn unsere entnervte, in Süsslichkeit und Sinnenreiz verkommene Zeit sich oft von Härten und Gewaltsamkeiten unangenehm berührt findet, so ist das ihre Schuld.

Die von Joachim gewählte Violinphantasie beginnt mit einer jener Melodien, die Schumann so eigenthümlich sind. Man könnte sie bezeichnen als die Klage eines nach dem höchsten Ideal vollkommener Schönheit unablässig ringenden und sinnenden, sich selbst nie genügenden Geistes. Dieses Ringen, dieses Suchen, diese rastlose Arbeit ist der Born seiner grossartigen Schöpfungen und die Quelle seiner Unerschöpflichkeit. Nach der Einleitung tritt die Violine mit einem Monologe auf, vor dessen Grösse das Orchester scheu zurückweicht und der sich zu einem beredten Recitative erhebt. Ihm folgt ein munteres, humoristisches Thema, in welches das Orchester behende einfällt; jedoch beherrscht diese Stimmung nicht die ganze Phantasie, sondern es treten ernste und rührende, der Einleitung verwandte Melodien wieder hervor im schönen Wechselspiel zwischen Orchester und Violine. Florestan und Eusebius haben sie gemeinschaftlich geschaffen; so würde Jean Pauls Vult phantasirt haben, hätte er statt der Flöte die Violine gespielt. Als die Violine in stolzer Selbstvergessenheit der Ausbildung einer immer mächtiger und formenreicher anschwellenden Cadenz sich überlässt, wird sie von dem Orchester mit jenem munteren Scherzorhythmus in lieblichster und schelmischster Weise geweckt und zurückgerufen. So ist nicht einmal die Cadenz bei Schumann etwas Zufälliges, keine leere Tirade, die dem Virtuosen Gelegenheit gibt, seine Fertigkeit zu zeigen, sondern ein untrennbares Glied des Ganzen und mit ihm durch einen originellen und schönen Gedanken verknüpft. Ein kräftiger und frischer Schluss krönt das Werk, dessen hoher Werth erst durch öfteres Hören sich enthüllen wird. — Joachim's Spiel übertraf sich selbst. Während dieser als ausübender Künstler die Herzen seiner Zeitgenossen sich unterwirft, greift er als Componist nach dem Kranze der Unsterblichkeit, der ihm unfehlbar zu Theil wird. Er tritt als Componist in Schumann's Fussstapfen. Seine Ouvertüre zu „Heinrich IV.“ berechtigt zu den allergrössten, hochgespanntesten Erwartungen; ein junger Componist, der mit solchen Werken beginnt, muss eine Höhe erreichen, vor der uns schwindelt. Mit dem Anfang der Ouvertüre bricht sogleich der ganze tolle Lärm und Humor der lustigen Compagnie herein;

das ist der Heinz mit seinem Falstaff und den übrigen Kumpanen. Ihr Herren vom Hoftheater, lasst euch diese Ouvertüre vorspielen, und wenn ihr den Anfang versteht, so wird die Aufführung dieses Drama's vielleicht weniger trocken bei euch verlaufen. Eine Weile geht das bunte Treiben fort, bis es von einer gebieterischen Fermate plötzlich unterbrochen wird. Oft ist die Musik präciser u. gedrängter als das Wort; bei Shakspeare lautet diese Fermate im Munde des Prinzen Heinrich:

Ich kenn' euch all', und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures Müssiggangs.
Doch darin thu' ich es der Sonne nach,
Die niedern, schädlichem Gewölk erlaubt
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt sie selbst zu sein,
Weil sie vermisst wird, man sie mehr bewundre;
Wenn sie durch böse, garst'ge Nebel bricht
Von Dünsten, die sie zu ersticken schienen.

Wie die Sonne durch Nebel bricht, so bauet sich nach der Fermate eine Fülle schöner und edler Melodien in den grossartigsten Verhältnissen vor uns auf, in welchen sich der Ernst des Drama's klar wiederspiegelt. Nicht als ob die lustigen Brüder ganz verbannt wären; unversehens überfallen sie uns zum zweiten Mal. Die Verbindung dieser Gegensätze bildet den Nerv der Composition, bis zum Schluss ein kriegerisches Heldenthema auftritt, das in den schwungvollsten und kräftigsten Rhythmen den Sieg des Prinzen über den Helden Percy voraus verkündigt und feiert. Zuweilen werden wir an Schumann erinnert, z. B. durch das der Fermate zunächst folgende Thema, zuweilen an Beethoven, z. B. durch den mehrere Takte klar hervortretenden Rhythmus des ersten Thema's im Finale der F-dur Symphonie. Das ist kein Vorwurf, sondern eine durch das Studium der Meister bedingte Nothwendigkeit. Oder vielleicht eine Absichtlichkeit? Weitere Deutungen der charaktervollen Tondichtung, z. B. unsere Vermuthung über eine sonderbare Stelle der Posaune halten wir zurück, bis wir durch öfteres Hören sicherer und gewisser gemacht sind. Sie muss bald wiederholt werden, denn sie ist von den Meisten nicht verstanden, das zeigte die kühle Aufnahme.

Clara Schumann, die unvergleichliche Künstlerin, spielte Beethovens Es dur-Concert. Was es in der Frauennatur Achtunggebietendes, Bewunderungswürdiges, Hohes gibt, hier ist es vereinigt. Selbst das Unglück musste hinzutreten, ihr die letzte Weihe zu geben. Das liebende und geliebte Weib eines grossen Künstlers, die Mutter seiner zahlreichen Familie und als Virtuosin die verkörperte Poesie, steht sie eine Priesterin am Altare der Kunst. Jede dieser Eigenschaften für sich würde unser ganzes Leben in Anspruch nehmen. Wie Joachim, so ist auch sie die thatsächlichste Widerlegung des Irrthums, dass ein Künstlerleben in genialer Ungebundenheit geführt werden müsse. Frauen-Liebe und Leben haben ihr die Jugend des Geistes und Herzens bewahrt, vermöge welcher sie — durch ein hartes Geschick gezwungen nach Jahrzehnten aus dem Schatten häuslicher Zurückgezogenheit hervorzutreten — die unumschränkte Herrschaft im Reiche der ausübenden Kunst wieder antreten konnte, und die lauteste und einmüthigste Bewunderung sich erwarb. Der brillante Orchestersatz nach dem ersten Solo des Pianoforte erschien uns diesmal als die helle Freude, dass die Solopartie der Königin der Virtuosen anvertraut war. Wie rollten aber auch im ersten Satze die Triolenläufe der linken Hand dahin! Mit welcher tiefen Empfindung sang sie die zuerst auftretende Melodie des Adagio's, und mit welcher unnachahmlichen Anmuth und seelenvollen Innigkeit stattete sie den Schluss des Adagio's aus, der im Pianissimo verhaucht. Hier musste das Orchester noch mehr auf die Intention der Künstlerin eingehen, deren Hände die Sechszehntelfiguren zu dem zartesten Tongewebe verflochten. Das Thema des Rondo braucht man nur einmal zu hören, um es nie wieder zu vergessen; aber man muss es wenigstens einmal von Frau Clara gehört haben. Der feurige Lebensmuth und die frische Kraft des Anfangs wird wohl niemals verfehlt; das folgende Piano dagegen und die spätere chromatisch herabsteigende Melodie wurden von ihr mit einer Poesie vorgetragen, die sich in Worten eben nicht beschreiben lässt. Schmücken wir also die herrliche Frau mit Blumenkränzen, nicht mit solchen, die verwelken, sondern mit ewigen, florestanschen, die ihr Robert Schumann gewunden hat, als sie ihm noch nicht vermählt war. Er schrieb über sie im Jahre 1837*) „Wo Seb. Bach noch so tief eingräbt, dass das Grubenlicht in der Tiefe zu verlöschen droht, wo Beethoven ausgreift in die Wolken mit seiner Titanenfaust, was die jüngste Zeit, die Höhe und Tiefe vermitteln möchte, vor sich gebracht hat, von all diesem weiss die Künstlerin und erzählt davon in lieblicher Mädchenklugheit, hat aber deshalb auch die Anforderungen an sich auf eine Weise gesteigert, dass Einem wohl bange werden könnte, wo Alles hinaus soll. Ich vermag nicht vorzugreifen in meinen Gedanken hierüber; Vorhang steht bei solchem Talente hinter Vorhang, und die Zeit hebt einen nach dem andern hinweg, und immer anders als man

*) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann. Bd. II. S. 97.

vermuthet." Die liebliche Mädchenklugheit hat sich zur Frauenhoheit entfaltet, ein grösseres Leid als „Blutstropfen von Rosen" war ihr vorbehalten; aber unvergänglich blüht ihr der ewig frische Kranz der Poesie.

Das Concert schloss mit Wagner's Brautzuge, Entreacte und Brautliede aus Lohengrin. Richard Wagner will von der Bühne gehört sein und wird dort seine umfassende, endgültige Beurtheilung finden. Einzelnes lässt sich jedoch auch im Concertsaale mit Bestimmtheit erkennen, z. B. dass der Frauenzug mit dem Männer- und Frauenchor von vollkommner Schönheit ist. Richard Wagner steht viel zu hoch, um mit solchen Nichtigkeiten, wie Flotow und Consorten, auch nur verglichen zu werden. Meyerbeer allein von den lebenden Operncomponisten darf mit ihm in die Schranken treten, und ihm gegenüber hat Wagner den unschätzbaren Vorzug, das er nicht so verwelscht ist wie jener. Das beweisen die Chöre sowohl, als die Ouverture zum Tannhäuser. Aus beiden schauet ein gutes Stück deutscher Musik hervor und besonders ist es die Muse Webers, die uns oft freundlich in denselben begegnet. Das Brautlied wird dem Componisten viele Freunde verschaffen wegen seiner leichten Rhythmen und in die Ohren fallenden Melodie; wir wünschten es tiefer empfunden. Der Instrumentalsatz gehört im Ganzen einer Richtung an, deren principielle Gegner wir sind. Wir meinen vorzugsweise die Stelle, wo die Tuba die Melodie führt und das Orchester zu einer einförmigen, monotonen Begleitung verurtheilt ist. Herr Musikdirector Stern wird seinen Tenoristen wohl selbst sagen, was sie in dem Männerchor des Frauenzuges gesündigt haben. Wir richten in Rücksicht auf das veränderte Programm nur die Frage an ihn: Aufgeschoben ist doch nicht aufgehoben.

Feuerspritze.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

Ch. Lysberg. Op. 40. Le Hamac. Berceuse pour le Piano. 15 Sgr.

— Op. 41. Fantaisie sur des airs suisses pour le Piano. 17½ Sgr.

— Op. 42. Danse arménienne pour le Piano. 12½ Sgr. Leipzig, Fr. Hofmeister.

In diesen Piecen ist hauptsächlich Klangwirkung, das den Componisten leitende Princip. Es stehen demselben hübsche Motive zu Gebote, welche durch fliessende Fortführung und effectvolle Umschreibung dem Ganzen einen eleganten, für den Salon sich wohleignenden Typus geben Dieses gilt namentlich von Op. 40, Berceuse, welche in der Rondoform geschrieben, uns das Hauptmotiv in seinen Wiederholungen mit immer neuen und interessanten Verzierungen bringt; auch op. 42, Danse armenienne, enthält prägnante Motive und geht frisch vorwärts. Die Fantasie „sur des airs suisses" entbehrt mehr eines sich in ersteren aussprechenden Charakters, und obschon auch hier alles fliessend klingt, geben wir doch gerne den andern Piecen den Vorzug, welche bei nuancirtem Vortrage als Salonstücke nicht undankbar sein werden.

Albert Jungmann. Op. 64. Russische Weisen. Caprice über zwei russische Lieder für das Pianoforte. Wien, C. A. Spina, Preis 10 Sgr.

Ein Opus, eine Caprice war hiermit sehr schnell fertig; nachdem ein Lied mit einer unbedeutenden Bassfigur versehen, kömmt das zweite gleich hinterdrein mit einer „ebensolchen" und schliesst nach reiner Wiederholung des ersteren ab. Das heisst sich denn doch das Componiren etwas zu leicht gemacht, und können wir uns daraus ein Op. 64 auch schon leicht erklären.

Antoine Herzberg. Op. 14. Tarantelle pour Piano. 12½ Sgr.

— Op. 27. Deux Nocturnes pour Piano. 15 Sgr. Leipzig, Fr. Hofmeister.

Es thut hier sehr an Intentionen noth; denn die Melodie sowie die Fortführung der Motive bekunden Armuth an Ideen und Hülfslosigkeit in Verbindung derselben.

Jos. Wieniawsky. Op. 7. Valse de Salon pour Piano. Leipzig, Fr. Kistner. 15 Sgr.

Enthält hübsche Ideen und ist interessant fortgeführt. Einiges Figurenwesen in den höhern Lagen des Piano abgerechnet, welche nur bei sehr feinem Spiel Effect machen können, ist das Ganze als Salonstück nicht undankbar zu nennen.

C. G. Belcke. Op. 27. 5 Charakterstücke für Pianoforte. Erfurt, G. W. Körner. 22½ Sgr.

Man findet alsbald in diesen Piecen, dass ein Tondichter hier gewaltet, d. h. ein Musiker, der sich durch das Studium der musikalischen Mittel über das gewöhnliche erhoben, den aber die Götter leider nur in geringem Masse mit dem für die Künste so unentbehrlichen „Talent" beglückt haben. Es ist hier alles recht schön gemacht und das gewöhnliche in Begleitungsfiguren,

Rhythmus u. s. w. vermieden, aber es klingt und fliesst zu wenig. Die Töne gehn nur als solche an uns vorüber, ohne auf unsere Seele durch irgend eine Melodie oder sonstige dem Talente unbewusst zu Gebote stehenden Mittel gewirkt zu haben. Auch können wir für die Benennungen der einzelnen Stücke, als wie, Valse sentimentale, Nocturno, Etude humeur keinen Zweck absehen, da wir für diese Stimmungen in den Stücken selbst nichts hinreichendes finden können.

F. Edward Bache. Op. 15. Fünf Charakterstücke für Pianoforte. Leipzig, Fr. Kistner. Compl. 1 Thlr.

Wenn in vorliegenden Piecen auch nicht Orginalität und ein bestimmt ausgeprägter Charakter die Hauptvorzüge, so klingen dieselben doch so frisch und fliessend, enthalten so allerliebste Ideen, dass wir auf dieselben sehr gerne aufmerksam machen. Dazu sind sie musikalisch geschrieben, sowohl in Bezug auf Form wie auf Ideenverbindung und enthalten keine oder doch nur sehr wenige technische Schwierigkeiten. Die Benennungen der einzelnen Stücke als wie Nro. 1 Trinklied, Nro. 2 An die Geliebte, und namentlich Nro. 5 Ländliches Fest (ein besonders frisches und heiteres Stück) sind recht angepasst; dieselben sind demnach wohl geeignet, ein grosses Publikum zu finden.

Charles Fettweis. Op. 2. Mazurka pour Piano. 10 Sgr

— Op. 6. Le Carneval de Paris, Mazurka brillante pour Piano. Preis 20 Sgr.

— Op. 7. Les Bachanales. Grand Galop brillant pour Piano $22^1/_2$ Sgr.

— Op. 8. Mazurka du Cirque Napoleon pour Piano. $17^1/_2$ Sgr. Aachen, Ernst ter Meer.

Den Ideen nach dürfte man von obigen Stücken, die beiden Mazurka op. 5 und op. 8, zum Tanze aufgespielt wohl hören, denn dieselben haben einen klaren Rhythmus, recht heiter klingende Motive u. sind dazu einfach gehalten. Die beiden übrigen Piecen, welche mehr auf Virtuosenhände berechnet sind, entbehren jenen Vorzug ohne dafür irgend Ersatz zu bringen, wenn dieselben auch gut klingen so vermissen wir doch den für derartige, in Tanzrhythmus geschriebenen Solopiecen nothwendigen Charakter, der sich nirgendwo über das Gewöhnliche erhebt.

Adolphe Kullak. Op. 16. Poésies aphoristiques pour Piano. Leipzig, Fr. Hofmeister. 20 Sgr.

Diese, mit Aphorismen von verschiedenen Dichtern versehenen Stücke, welche denselben auch bis zu einem hübschen Grade entsprechen, enthalten manche gute Idee und sind musikalisch fortgeführt. Doch fehlt denselben ein poetischer Hauch, wie er uns beim Lesen der überschriebenen Motto's anweht. Das beste davon, was der Componist mit seinen „Poésies aphoristiques" gewollt, ist Nro. 1; obschon die übrigen ansprechendere Melodien bringen, haben dieselben doch einen zu salonmässigen Anstrich, um sich so ganz mit den Gedichten vereinbaren zu lassen.

Robert Radecke. Op. 8. La Fontaine, Piece caracteristique pour Piano. Breslau, F. E. C. Leuckart. 20 Sgr.

Vorliegende, sehr brillant ausgestattete Piece, bringt uns ein interessantes Hauptmotiv, welches mit einer hübschen Begleitungsfigur verziert, sich zu einem Mittelsatze fortspinnt, der aber weniger hier an Ort und Stelle ist. Derselbe ist verhältnissmässig zum ersten Motiv viel zu kurz und zu sehr in Rhythmus und Begleitungsfigur mit demselben verwandt, um als eigentlicher Mittelsatz dastehen zu können; dann ist er aber auch zu verschieden vom ersten Motiv, so dass wir demselben keinen andern Zweck absehen können, als eitle Nothbrücke, um wieder zum Hauptthema zu kommen. Nach der Anlage des Stückes, wäre ein entsprechender Mittelsatz hier wohl an der Stelle gewesen; er würde nicht allein das erste Motiv bei seinem Wiedereintritt nur erhöht, sondern das Ganze zu einer sehr interessanten Piece gestempelt haben. 20.

Otto Lindner. 5 Gesänge für Sopran mit Pianoforte. Breslau, Leuckart. $17^1/_2$ Sgr,

Diese Lieder zeichnen sich schon durch Wahl der gediegenen Texte aus; die Melodien sind einfach, schön und diesen entsprechend. Die Begleitung bietet keine grosse Schwierigkeiten dar und kann von jedem geübten Dilettanten leicht ausgeführt werden. Wir empfehlen deshalb dieses Heft allen Freunden des Gesanges.

Carl Greger. 3 heitere Lieder für Männerchor. Op. 7. Leipzig, Kahnt. Partitur und Stimmen $17^1/_2$ Sgr.

Wenn auch eben nicht originell in Bezug auf Erfindung, so sind diese Quartette doch recht melodisch gehalten und werden allen Männergesangvereinen willkommen sein.

Max Isaac. 6 Lieder für Pianoforte. Op. 1. Leipzig, Kahnt. 20 Sgr.

Obgleich die Zahl der Lieder schon eine überaus grosse und der vortrefflichen darunter so viele sind, so

darf sich dieses Heft denselben gerne beigesellen. Als Erstlingswerk des Verfassers zeichnen sie sich durch gute Declamation aus und zeugen besonders in Nro. 1 „Lockung“ von Eichendorff und in Nro. 3 „Mignon“ von Goethe, von tiefem Gefühl und Verständniss. Das vierte „Erster Verlust“ von Goethe, verliert durch die zu grosse Gleichartigkeit seiner Rhythmen; die übrigen füllen auf eine gefällige Weise ihren Platz aus.

Otto Lindner. Eichendorff's Loreley. Ossian's Mädchen von Kola, für eine Singstimme mit Pianoforte. Breslau, Leuckart, 15 Sgr.

Diese Lieder tragen einen wehmüthigen Charakter in sich, was durch die poetische Behandlung geboten ist; sie sind für eine Stimme von tieferer Lage geschrieben und können für solche, die in der heutigen Literatur des Guten nicht viel finden, nur sehr willkommen sein.

21.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Henri Wieniawski ist noch hier anwesend und beabsichtigt eine Soirée zu veranstalten.

— Im nächsten Concert wird der vortreffliche Violoncellist Grützmacher aus Leipzig spielen.

— In der letzten General-Versammlung der Musikalischen Gesellschaft wurde Herr Carl Reinthaler zum zweiten Dirigenten gewählt; erster Dirigent ist Herr Eduard Franck.

— Der Pianoforte-Fabrikant G. Adam in Wesel, welcher seine einzige Niederlage hier bei den Herren Kipper & Comp. hat, empfing bei der Pariser Preisvertheilung die grosse silberne Medaille ersten Ranges, eine Auszeichnung, die an Bedeutung gewinnt, wenn man bedenkt, dass keiner der vielen übrigen preussischen Aussteller gekrönt wurde.

Paris. Verdi's Oper „Le Trovatore“ wurde nach langer Zeit wieder neu in Scene gesetzt und gab dem berühmten Mario abermals Gelegenheit, sein dramatisches Talent auf das Schönste zu entfalten. Die Aufführung der Oper im Ganzen war eine vorzügliche; die Damen Penco und Borghi-Mamo erwarben sich stürmischen Beifall. — In der grossen Oper wurde „Lucia di Lammermoor“ gegeben; Roger sang den Edgardo und Mad. Laborde die Lucia. — Man spricht noch immer von der baldigen Abreise der Crüvelli; dieselbe soll die Direction ersucht haben, ihre Schwester Marie als Fides im „Propheten“ auftreten zu lassen. — In einigen Wochen wird Rogers Benefiz-Vorstellung stattfinden, und der dritte Akt der „Königin von Cypern“, der erste Akt von „Jovita“ und der vierte Akt vom „Propheten“ zur Aufführung kommen und Mad. Viardot die Fides singen. — Im lyrischen Theater wurde eine neue einaktige komische Oper „Le secret de l'oncle Vincent“ gegeben; ihr werden binnen Kurzem noch mehrere andere folgen. — Am 10. December wird der neue Saal des Bouffes-Parisiens eröffnet.

Rundschau.

Frln. Bertha Walseck aus Cöln, gegenwärtig als Primadonna in Basel engagirt, singt dort mit grossem Beifall.

Am Sterbetage Mozart's, 5. December, wird in Pesth eine Gedächtnissfeier veranstaltet; im Museums-Saale soll ein Mozart-Monstre-Concert abgehalten werden, in welchem nur Compositionen des verewigten Meisters zur Aufführung kommen.

Franz Liszt hat die Leitung des Musikfestes übernommen, welches am 27. Januar zum Gedächtnisse Mozart's in Wien stattfinden wird.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 49. Cöln, den 8. Dezember 1855. **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers **M. Schloss** in **Cöln** erbeten.

An die geehrten Abonnenten.

Die RHEINISCHE MUSIKZEITUNG beginnt mit dem neuen Jahre ihren siebenten Jahrgang. Wenn sie von diesem Zeitpunkte an ihren Lesern in neuer ungewohnter Gestalt entgegentritt, so sind wir dafür eine Erklärung schuldig und diese besteht kurz in Folgendem:

Zu jener Zeit, welche der Kunstblätter manche und unter ihnen auch die RHEINISCHE MUSIKZEITUNG in's Leben rief, war es ein fast unangefochtenes Vorrecht dieser Blätter, ihren Lesern neben den allgemeineren Mittheilungen auf dem Gebiete der Kunst auch grössere wissenschaftliche Aufsätze zu bringen. Man suchte und fand Letztere nur in den ihnen zustehenden Organen, und mit dem sich auf diese Weise mehrenden Interesse konnte der Verleger in gleichem Masse die Mittel zur Ausstattung seines Blattes vergrösseren.

Heute ist dies Anders. Die Tagespresse absorbirt in ihren Feuilletons einen grossen Theil des Stoffs, den bisher die Kunstblatter als ein Privilegium betrachten konnten und die Stellung der Letzteren wird dadurch eine schwierige. Mancher Leser, der bis dahin den wissenschaftlichen Aufsätzen der Kunstblätter eine aufmerksame Theilnahme geschenkt, findet in den täglich erscheinenden Zeitungen so häufige Variationen dieses Themas, dess er sich daran gewöhnt hat, bei dem wöchentlich erscheinenden Kunstblatte nur noch die kleineren und neuesten Nachrichten zu überschauen.

Diesen Zuständen gegenüber, haben wir es angemessen gefunden die RHEINISCHE MUSIKZEITUNG vom Januar 1856 an in der Hälfte ihres bisherigen Umfangs erscheinen zu lassen und ihren Inhalt wesentlich auf schnelle Mittheilung des Unterhaltendsten und Neuesten im Gebiete der Musik, Besprechungen und Anzeigen neu erschienener Musikalien zu beschränken. Wir sind überzeugt, hierdurch dem Wunsche manches Lesers entgegenzukommen und hoffen, dass, da auch in der neuen Gestalt der Inhalt der RHEINISCHEN MUSIKZEITUMG des Interessanten und Anziehenden Vieles bieten soll, sich der bisherige grosse Kreis ihrer Leser nicht allein erhalten sondern noch vermehren wird.

Der Abonnements-Preis wird nur die **Hälfte** des seitherigen betragen.

Die Verlagshandlung von **M. Schloss** in **Cöln**,

Beethoven.

Eine Kunststudie von W. v. Lenz.

III.

Nie hat es einen Künstler gegeben, der von seiner Zeit so verkannt worden, wie Beethoven, weil es nie einen gegeben, der in *diesem Grade als Neuerer*, als unbarmherziger Reformator aufgetreten wäre, in welchem Empirie, Vorurtheil und Gewohnheit so sehr den *eigenen* Ruin alles Bestehenden erkennen müssen. Mit seinem Florestan in der unvergänglichen Kerker-Arie konnte Beethoven sagen:

„Wahrheit wagt ich kühn zu sagen,
Und die Ketten sind mein Lohn!"

Mit Ausnahme der ersten Periode bis zum Septett, bis zur ersten Symphonie, wo auch Beethoven, wie wir dies von Mozart gesagt, den von der *historischen Kunst* gegebenen Rahmen füllte, ist, so zu sagen, jede Note Beethoven's eine Neuerung, eine Erweiterung, eine Umwandlung von Form und Gehalt zum Unendlichen. Den Zeitgenossen gegenüber war somit Beethovens Muse eine tiefverschleierte Zukunft. Dass sie ihnen die Zukunft war, beweist der Umstand, dass sie *unsere* Gegenwart ist. — Schon das Septett ist vom historischen Standpunkte aus eine überaus kühne Emancipation der Kammermusik durch die Zusammenstellung der sieben Instrumente zu einem in der Kammer mächtigen Ganzen, durch eine neue Gestaltung des *Finale*, welches das conzertirende Element eines gegebenen Kammerinstrumentes in der Cadenz, in dem Feuergeiste des ganzen genial gedachten Stückes auf das Anziehendste hervorhebt, ohne deshalb symphonistisch zu werden durch den Gehalt eines Ganzen, das dermassen der ganzen Schule *vor* Beethoven entwachsen ist. Ebenso bewundernswerth ist die Verstandesseite des Septetts, die musikalische Oekonomie in jedem Satze, in jedem Instrumente, in den Verhältnissen derselben zu einander. Das herrliche Werk ist gleichsam die Knospe der Symphonie Beethovens, wie sie eine Zeit lang in der Kammer gehütet werden müssen, bevor sie den Stürmen des Lebens die Stirne bieten dürfen. Was der Haydn-Mozart'schen Zeit der grossartige Bau des Septetts, ist der Zeit der grossen Symphonien Beethovens die Chorsymphonie — ein Fortschritt ins Unendliche! — Je näher in seiner dritten Periode Beethoven sich selber kam, je rücksichtsloser wurde seine Kunst gegen seine Zeitgenossen, je unentfesselter schwang sie sich auf die absolute Höhe ihrer Ideen und Ueberzeugungen. Dass Beethoven ihr so weit vorausgeeilt, sie nur flüchtig beachtet, konnten ihm die *Gegenwart* des „Status quo" in der Kunst, die Beeinträchtigung der zünftigen Kunstgenossen nicht im Grabe verzeihen.

Wo Beethoven in den Virtuosen nichts wie ihren Werth für die Kunst *musikalischen Erfindens* erblickte, und sie darnach, nicht nach der Stufe beurtheilte, auf welche eine aussergewöhnliche Mechanik sie in der Technik gestellt haben mochte, da konnte er sich keine Freunde machen unter dem reizbaren Völkchen ausübender Künstler. Weder Hummel noch der höher fliegende Weber konnten in den Augen Beethovens eine *Macht* sein, wenn er ihre *freien Phantasien* auf dem Pianoforte, in denen Hummel und Weber sich am meisten näherten was noch nicht sagen will, dass sie sich auch auf *demselben* Gebiete bewegten, wenn Beethoven, wie er bei sich selbst that, Erfindung und Leistung nur *darnach* beurtheilte, was sie der Sonate, was dem Quartett, der Symphonie, dem Kirchenstyl zu sein vermochten.

Die erste Messe Beethovens war der Grund seiner vieljährigen Zerwürfnisse mit Hummel geworden (Op. 86) weil sie eine von Hummel und seinem hausbackenen Sinn und Wesen gänzlich unverstandene Neuerung in Allem sein musste, was je von Joseph und Michael Haydn, von Mozart in der Messe hergebracht worden. — War aber selbst Hummel, der Componist des H moll-Concertes, des Clavier-Septetts und einer nicht werthlosen Messe, weit entfernt, Beethoven zu verstehen, wie ihn unsere Zeit verstehen lernt; so hat man sich nicht erst zu wundern, dass Beethoven allgemein verkannt wurde, dass sein Leben eine Kette von Verfolgung und Verläumdung bildete. Hiernach, nach der unvermeidlichen Reaction solcher Geschicke im Menschen ist denn auch zu beurtheilen, was *dieser* Zurückstossendes, Eckiges, Aussergewöhnliches an sich haben mochte. Eine gewisse Unbeugsamkeit, eine schroffe Aussenseite sollte Beethoven das ersetzen, was, er wusste es wohl, ihm an anziehenden Formen im Umgange, an einem gleichmässigen Betragen abging. Den Menschen packte immer wieder die schrankenlose Genialität des Künstlers. Beethoven konnte grob, sehr grob sein, aber nie war es aus Roheit, sondern aus einer Art komischer Verzweiflung, nicht für die Feinheit geboren worden zu sein. Auch die ersten vier Takte seines Clavierconcertes in C moll, welche schon das ganze herrliche Werk selbst ausmachen, sind grob aber unsterblich. Als der Violinvirtuose Schuppanzigh, der, nach Beethovens Urtheil, seine Quartettmusik am besten spielte, aus Ungarn nach Wien gekommen war, um Beethoven kennen zu lernen und

der Ehre gewürdigt zu werden sich vor ihm *hören zu lassen*, liess Beethoven die auserlesene Gesellschaft, in welcher dies stattfinden sollte, ungebührlich auf sich warten, weil er noch einen langen Spaziergang zu machen hatte, erschien endlich, als man fast die Hoffnung aufgegeben ihn zu sehen, um schon nach den ersten zwei Takten des von Schupanzigh lange vorbereiteten C moll-Quartetts durch den Musiksaal zum Hause hinaus zu stampfen, wobei nur fehlte, dass er vor der ganzen Gesellschaft auch noch den Hut im Zimmer aufgesetzt — blos weil ihm das Tempo nicht recht gewesen war und *er* das Stück nicht liebte. — Vielleicht war Beethoven in dem Augenblick ganz wo anders, in einer Symphonie, wurde darin durch ein Quartett unangenehm gestört, das ihm schon zu klein geworden und ärgerte sich dabei nur über sich selbst. Der vortreffliche in St. Petersburg verstorbene Quartettspieler Franz Böhm hat dem Verfasser den Auftritt oft geschildert, wie ihn Schupanzigh selbst demselben mitgetheilt. Von Schupanzigh sagte Beethoven später: „Er könnte es mir Dank wissen, wenn ihn meine Kränkungen *magerer* machten.“ Noch weiter ging Beethoven in seiner leicht erregten Leidenschaftlichkeit in dem musikalischen Hause des Grafen Browne, bei dem Ries eine Anstellung als Clavierspieler hatte. Beethoven spielte hier mit Ries seine so eben componirten vierhändige Märsche bei Gelegenheit eines auf dem Landsitz des Grafen in Baden bei Wien veranstalteten musikalischen Abends. Einer der Gäste sprach während der Musik so laut, dass Beethovens Versuche mehr Aufmerksamkeit zu erlangen, und diese Versuche mögen verzweifelt genug gewesen sein, fruchtlos waren. Da hielt Beethoven plötzlich inne und sagte laut in die Gesellschaft hinein: „für solche Schweine spiel ich nicht!“ Mit der Musik war es für den Abend aus, da er auch Ries untersagte sich weiter hören zu lassen. Streng gegen sich selbst, war Beethoven streng, aber gerecht gegen Andere, wobei er aber eben so schnell von einem Extrem zum andern überging. Am 3. April 1816 schrieb Beethoven an Ries nach London: „Erzherzog Rudolph spielt auch Ihre Werke mit mir, wovon mir „il sogno“ besonders wohl gefällt.“ Als Beethoven das „Abschieds-Concert von London“, ein Passagewerk seines Schülers, im Jahre 1825, zu sehen bekam, war er dermassen über Ries entrüstet, obgleich eine solche Gelegenheits-Composition nicht strenger zu beurtheilen war, wie etwa das für Paris geschriebene Abschiedsconcert von Hummel in E dur, dass man die grösste Mühe hatte ihn von seinem Vorsatze abzubringen, Ries durch die Zeitungen aufzufordern, sich nicht mehr seinen Schüler zu nennen. So gross, so rücksichtslos war Beethovens Eifer für die Kunst.

„Einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem Andern eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt.“

Denn Beethoven war während des langen Aufenthaltes von Ries in London im freundlichsten Briefverkehr mit ihm geblieben und brauchte ihn zum Absatz seiner Werke in England. Der Verfasser fand 1827 in Ries in Frankfurt am Main, wohin er aus London mit Renten übergesiedelt war, einen etwas finstersehenden, aber lebhaften und interessanten Mann, der den morgenländischen Ursprung an der Stirne trug und dem Reisenden aus Russland so viel von Beethoven erzählte, als dieser zu wissen verlangte. Vor zwei Monaten erst, hatten sie damals den grossen Mann zu Grabe getragen. Ries sprach von Beethoven wie die Alten von Homer („cum *Poetam* dicimus nec addimus nomen, subauditur apud Graecos egregius Homerus, apud nos Virgilius. Lib. I tit. 2 § 2. Instit. Justiniani.) Ries spielte mir die Sonaten in As (Op. 26) und die Cis-moll; ich kann aber nicht sagen, dass mir seine Behandlung derselben sehr gross erschienen wäre oder sein Spiel mich ergriffen hätte.

Ries war im Ganzen genommen nicht viel über die Beethovenschen Clavierconcerte hinausgekommen, welche Form ihn, den Pianisten von Fach, den Componisten des Cis moll-Concertes mehr ansprach, als ein Stück Weltgeschichte in einem Quartett, in einer Symphonie, in einer der grösseren Sonaten seines über das Clavier erhabenen Lehrers. *Selbst* Musiker sah Ries den *begabten* Musiker in Beethoven, nicht grade seines Gleichen, wohl aber den *Standesgenossen*, da sie doch nicht das Geringste mit einander gemein hatten und der zufällige Umstand, dass sie sich beide der Notenzeichen bedient, hier noch gar nicht in Betracht kam. Dies geht aus dem ganzen Geiste des „*Anekdotikon*“ von Ries über Beethoven hervor, dessen *Procop* er durch sein Buch ohne alle Weltanschauung geworden. Im Jahre 1827 hätte man auch noch für einen musikalischen Schwarzkünstler gegolten, wenn man etwas von der dritten Stylart Beethovens hören lassen wollen. Diese Schätze sind jetzt Gemeingut. Von der in St. Petersburg und in Moskau, im Winter 1853/54 auf ein grösseres Publikum auch vorbereitete, von Mortier de Fontaine wahrhaft zündend in Concerten vorgetragenen grossen Sonate Op. 106, von diesem auf die Tasten eines Claviers erbauten Mausoleums, sagte Ries dem Verfasser: „Beethoven *suche* Schwierigkeiten.“ Ries hätte sagen sollen, dass sich diese auf seinem Wege *fanden*. Ries hatte Wien und Deutschland verlassen, bevor Beethoven auch nur den höchsten Ausdruck seiner zweiten Stylmetamorphose

erreicht hatte. Ueber die A dur-Symphonie korrespondirte bereits Beethoven mit Ries nach London (November 1815).

England war wenig geeignet. Ries zu einem Verständniss der dritten Stylart Beethovens Beihülfe zu leisten. Eine so abstrakte Ideenwelt bleibt in einem unkünstlerischen Lande lange ein Fremdling. Unsere Zeit in ihrem Ideenschwunge hat uns diese letzten Geheimnisse Beethovens näher bringen müssen, damit sie verstanden werden konnten, wie sie. es immer allgemeiner sind. —

Der als Componist und Virtuose ehrenvoll bekannte Ignaz Moscheles, der Stammesverwandte von Ries, löste diesen in London ab, nachdem er sich in Wien zu einem der ausgezeichnetsten Pianisten seiner Zeit, im Frohndienste seines Instrumentes, herangeübt hatte. — Moscheles erzählte selbst, wie er sich an sein Piano *binden* und dann seine Wohnung verschliessen lassen, um täglich seine 6 Stunden zu üben. In der Technik übertraf ihn damals kaum ein Virtuose und es hat eine Zeit gegeben, wo man seine Variationen über den *Alexander*-Marsch von Beethoven, seine Clavier-Concerte in G moll und besonders in E dur zu dem Schwierigsten zählte, was überhaupt existirte. Es ist eine Jugenderinnerung des Verfassers, mit welcher Dankbarkeit Moscheles im Jahre 1829 in London von Beethoven sprach, und sich der durch den grossen Mann erfahrenen Aufmunterungen, namentlich der Güte erinnerte, mit welcher der König der Sonate die ihm von Moschéles dedizirte Sonate in E dur entgegennehmen wollen, wobei Beethoven mehr auf den Fleiss, den überaus tüchtigen Willen, als auf den Inhalt nach dem Massstabe des Componisten der Riesen-Sonate Op. 106 gesehen haben mochte, was für die natürliche Gutmüthigkeit Beethovens spricht, wenn man, wie Moscheles, den *Ungewöhnlichen* auch *ungewöhnlich* zu *nehmen* verstand.

In der Nationalität von Ries und Moscheles lag für Beethoven kein Grund der Entfremdung und Zurückhaltung. Auch darin war er seiner Zeit weit voraus, denn diese Nationalität war noch keineswegs den allgemeinen Zuständen in Leben, Kunst und Wissenschaft verschmolzen. In dieser Beziehung war der *alte Isaac* in Ivanhoë von Walter Scott der letzte *Jude*. —

Ein offener Brief von **Henry Litolff** über **Franz Liszt,**

Es ist natürlich und selbstverständlich, dass das Leben ausgezeichneter Persönlichkeiten dem theilnehmenden Beobachter immer ein hohes Interesse gewährt. Bei Künstlern sind es weniger die äussern Lebens-Ereignisse, welche unsere Aufmerksamkeit fesseln, es müsste denn ihr bestimmender Einfluss auf die Entwickelung und Richtung des Künstlers evident sein, als vielmehr das innere Leben, der Kampf, das geistige Werden, die Erkenntniss des Erreichbaren, die Klarheit über sich selbst u. s. w., was unsere Sympathien weckt und rege erhält.

In Franz Liszt's reichbewegtem Leben ist unläugbar der Abschnitt der bedeutungsvollste, wo er, der glänzendsten Virtuosen-Laufbahn, wie sie Keiner vor ihm betreten hat, nach ihm vielleicht nur Wenige wieder betreten werden, entsagend, in Weimar sich niederlässt, um an der Spitze eines kleinen aber ausgewählten Kreises von Künstlern und Gelehrten ein Kunstleben zu beginnen, welches äusserlich zwar seinem bisherigen gerade entgegengesetzt, sich aber bald als viel einflussvoller und erfolgreicher erweisen sollte. Anstatt wie früher gleich einem Lichtstrahl die Welt zu durchfliegen sehen wir ihn nunmehr als den Brennpunkt, der, selbst stabil in jener kleinen deutschen Residenz verharrend, jetzt die Strahlen von sich aus überall hin entsendet.

Ist dieser Wechsel ein schroffer zu nennen? — Gewiss nicht. Die Natur duldet ja nirgends jähe Uebergänge, und so glaube ich auch mit Grund annehmen zu dürfen, dass der Wunsch sowohl als der Entschluss, sich einen solchen Wirkungskreis zu eröffnen, als dessen Mittelpunkt er jetzt in Weimar glänzt, längst bereits in Liszt's Brust vorhanden gewesen ist, vielleicht gar, dass die unbefriedigte Sehnsucht, denselben noch nicht gefunden zu haben, ihn schon Jahre lang — innerlich mit der einseitigen Virtuosität zerfallen — ruhelos von einem Lande zum andern getrieben hat. Wenn es in jedem Falle eine That hoher Selbstbeherrschung bleibt, der die Anerkennung nicht fehlen kann, wenn ein Künstler den frischen, ihm täglich entgegenströmenden Weihrauch, der durch immerwährende Wiederkehr sein Lebens-Element, geworden ist, verschmäht, und sich von der Oeffentlichkeit zurückzieht, — man erzählt ja von Einigen, dass sie sich nach Erringung eines ausreichenden Vermögens, dessen Renten den Rest ihres Lebens vor jedem Schicksalswechsel sicher stellten, auf ihre Landgüter begeben, der Kunst Valet gesagt, „sich in Ruhe gesetzt“ haben, so muss Franz Liszt ungleich grösser befunden werden, denn er stellt sein Kunstwirken nicht nur nicht ein, sondern er beginnt mit energischer Willenskraft, die ihn überhaupt charakterisirt, ein neues, ihn mehr befriedigendes, in welchem die erstaunte Welt das ganz besondere Verdienst nicht unbemerkt lässt, wie unablässig er

bemüht ist, für den Künstlerruhm Anderer zu streben, für Andere den Weihrauch anzuzünden, der ihm selbst gleichgültig geworden, und sich mit dem stillen Bewusstsein zu begnügen, denselben entzündet zu haben. So wirkt er, um von manchen Namen nur einige zu nennen, für Hector Berlioz, Richard Wagner.

Die Thätigkeit Liszts für seine Richtungsgenossen ist wahrhaft ausserordentlich. Bald sehen wir ihn in Weimar ihre Opern zur Aufführung bringen, sei es um denselben Bahn zu brechen, oder ihre Autoren für das Unrecht zu entschädigen, womit andere Bühnen ihre Werke ignoriren; bald bereitet er ihnen Musikfeste um unter seiner Autorität die zahlreichen Orchester zusammenzubringen, deren sie zur Hervorbringung ihrer beabsichtigten Wirkungen bedürfen; dann wieder erhalten wir in gediegenen Aufsätzen die erforderlichen Fingerzeige, wie der richtige Standpunkt zur Beurtheilung ihrer Schöpfungen gewonnen werden könne u. s. w. und wenn diese specielle Thätigkeit Liszts uns schon an sich einen ungewöhnlichen Grad von Achtung abnöthigt, so wird diese Achtung noch um Vieles vermehrt bei dem Hinblicke auf seine Thätigkeit im Allgemeinen, die so gross und so umfangreich ist, dass man oft zu der Frage veranlasst wird, woher Liszt die Zeit zu Allem nimmt? In dieser Beziehung ist ihm die Ruhelosigkeit von ehemals geblieben. Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass es überall nur die würdige, die ächte deutsche Kunst ist, welche er fördert, und obgleich sich dieses eigentlich von selbst versteht, denn die Afterkunst in Schutz zu nehmen, wir ein Liszt sich nicht herbeilassen, so gibt es doch Zeugniss von seinem richtigen Blicke und von seiner Neigung.

Als Claviercomponist kennen wir Liszt schon lange. Um seine Uebereinstimmung mit der „modernen" Richtung, vielleicht auch sein theilweises Abweichen von derselben zu documentiren, ist er neuerdings mehrfach als Componist für das Orchester aufgetreten, und mit welchem Erfolge, dafür liegen die gewiegtesten Zeugnisse vor. Ich kann diese Zeilen nicht bis zu demjenigen Umfange ausdehnen, welcher erforderlich wäre, um alle Orchestercompositionen Liszts in den Kreis einer erschöpfenden Besprechung zu ziehen, doch habe ich Veranlassung, über zwei von denen, welche unter dem Titel „Symphonische Dichtungen" bekannt sind, über „Orpheus" und „Prometheus" einen Bericht anzufügen, weil sie unlängst hierselbst unter seiner eigenen Leitung zur Aufführung kamen.

Liszt hatte die Einladung der Herzogl. Braunschweigischen Hofkapelle, welche seit drei Jahren Symphonie-Concerte (nach dem Muster, der Tendenz und dem Zwecke der Berliner) in regelmässiger Wiederkehr veranstaltet, angenommen, dasjenige von diesen Concerten zu leiten, welches am 1. November stattfinden sollte, und gleichzeitig einige von seinen symphonischen Dichtungen in Braunschweig einzuführen. Er war um so bereitwilliger in den Wunsch eingegangen, als es ihm, wie er selbst sich darüber aussprach, noch frisch im Gedächtniss war, mit welch' begeisterter Hingebung einst dieselbe Capelle für Berlioz gewirkt und in Deutschland die Bahn für diese Compositionen dieses Meisters geebnet hatte.

Das Concert-Programm war folgendermassen entworfen:

1) Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz.
2) Vierte Concert-Symphonie für Piano und Orchester von Litolff.
3) „Orpheus", Symphonie-Dichtung von F. Liszt.
4) „Prometheus", " " " "

Da ich den Einstudirungs-Proben beigewohnt habe, so kann ich gar nicht rühmlich genug von der Wärme reden, womit Liszt die Intentionen in der Ouvertüre von Berlioz zu erläutern und auf die genaueste Ausführung derselben zu halten beflissen war. Er fand freilich das bereitwilligste Entgegenkommen, und ich preise den Componisten glücklich, der, wenn er selbst nicht zugegen sein kann, sein Werk in solchen Händen sicher geborgen weiss. (Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Das am 4. December stattgefundene vierte Gesellschafts-Concert unter Leitung *Ferd. Hillers* brachte folgende Werke zur Aufführung: Ouverture zu den „Abenceragen" von Cherubini. — Concert für das Violoncello in A moll componirt und vorgetragen von Hrn. Fr. *Grützmacher*, Professor am Conservatorium in Leipzig. — „Requiem für Mignon" aus Goethe's „Wilhelm Meister" für Soli, Chor und Orchester von R. Schumann. — „Eine Faust-Ouverture" von Richard Wagner. — Finale aus der Oper „Loreley" von Mendelssohn — „Sinfonie pastorale" von Beethoven. —

In der Cherubinischen Ouverture waren die Blasinstrumente im Anfang nicht präzis genug; im Uebrigen liess die Ausführung nichts zu wünschen übrig. — Herr *Grützmacher* erwies sich als ein vorzüglicher Künstler, der sein Instrument mit Meisterschaft beherrscht; sein Ton ist tief empfunden, sein Vortrag wahrhaft künstlerisch, denn er verschmäht jede Spielerei und Effecthascherei, wie sie uns von Virtuosen so oft geboten wurden. — Der Ausführung des Requiems für Mignon fehlte es an Schwung und Kraft; wir müssen glauben, dass es dem Chor an Lust mangelte, diesem interessanten Werke den nöthigen Eifer zu widmen, indem wir im Vortrag der „Loreley" einen ganz andern Chor zu hören glaubten. In diesem

Werke erst erkannten wir unsern oftmals bewährten herrlichen Chor; hier war alles vorhanden, um der meisterhaften Composition den stürmischen Beifall zu sichern, den sie bei jedesmaliger Aufführung erhielt. Zum Gelingen des Ganzen trug Frl. Auguste Brenken, welche die Partie der Leonore sang, wesentlich bei; ihre klangvolle, umfangreiche und gut geschulte Stimme, so wie der dramatische Vortrag erwarben sich lebhafte Anerkennung — Der „Faust-Ouverture" von R. Wagner liegt folgendes Motto zu Grunde:

„Der Gott der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen,
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst."

Dieses Werk schrieb Wagner im Jahre 1840, während seines Aufenthaltes in Paris und bearbeitete dasselbe im Januar d. Jahres. Eine Composition Wagner's nach einmaligem Hören zu beurtheilen ist unmöglich; wir können jetzt nur sagen, dass schon die Wahl eines solchen Stoffes abermals den besten Beweis für die hohe Genialität Wagners gibt; sie bekundet die in ihm lebende Kraft und Ausdauer, solche Motive zu bewältigen. Wir behalten uns vor dieses Werk in einer der nächsten Nummern dieser Zeitung ausführlich zu besprechen und beschränken uns heute darauf zu bemerken, dass die Aufführung eine in allen Theilen gelungene genannt werden muss. Wir sagen dem Herrn Capellmeister und den verehrlichen Concertdirection unsern Dank dafür, dass sie dieses Werk, welches erst kürzlich im Druck erschienen, schon so bald zur Ausführung brachte. — Beethovens Pastoral-Sinfonie beschloss den Abend auf eine herrliche Weise

— Herr Capellmeister Hiller reiste vor einigen Tagen nach München, wohin er eingeladen war, um mehrere seiner grösseren Compositionen zu dirigiren.

Düsseldorf. Vor einigen Tagen trat Frl. Auguste Gebler aus Cöln, als Amine in der Nachtwandlerin auf und gefiel ausserordentlich; sowohl ihre Stimme wie deren vortreffliche Ausbildung berechtigen zu der Hoffnung, dass die jugendliche Künstlerin eine schöne Laufbahn zu machen berufen ist.

Linz Am 23. November hörten wir eine neue Oper unseres begabten Capellmeisters J F Dupont. — Wie schwierig es ist, als Operncomponist Glück zu machen, darüber belehrt uns eine lange Reihe von Namen, deren Werke nach ephemerem Leben bald wieder vergessen worden sind. Nicht nur schöpferische Kraft, auch die Kunst des Vollführens, das Resultat vieljähriger Uebung, — Beobachtung und Erfahrung, — gehört dazu, um eine Oper sowohl Laien als Kennern zugänglich zu machen. Sie soll melodiös, pikant, spannend, neu, kunstvoll und dabei doch leicht verständlich für Jedermanns Sinn sein. Der Laie liebt vorzugsweise Melodien, der Kenner Kunst, der Kritiker verlangt — Beides — Welche schwierige Aufgabe für den Componisten! — Nicht genug! — Man verlangt von ihm auch ein interessantes Libretto mit spannender Handlung, überraschenden Situationen, fliessenden Versen, Tänzen, neuen Decorationen, Maschinerien und Gott weiss. was noch. Geplagter Musensohn! und hast Du auch für alle diese Reizmittel gesorgt, so hängt demungeachtet das Gelingen Deines Werkes am ersten Abende von einer Menge Zufälligkeiten ab. — Um so mehr ist hier Herrn Dupont zu gratuliren, dass er das Glück hatte, sein Erstlingswerk auf die liebevollste erfreulichste Weise aufgenommen zu sehen. Hr. Dupont gab nun bei seinem Benefice den Kunstfreunden ein recht angenehmes Geschenk, das gleich bei der ersten Produktion so allgemein ansprach. Seine Oper ist überreich an musikalischen Schönheiten, und er bewies das entschiedene Genie, eine im Sinne des Wortes herrliche Oper zu schaffen. Dupont strebt offenbar nach dem Gediegenen, folglich nach dem Besseren; die sorgfältig [gearbeiteten, grösstentheils deklamatorisch richtigen Recitativen und Concertantstücke zeugen dafür. Seine Harmonie hat eine sehr schöne Behandlung, sowohl in der Führung des Grundbasses, als in der Begleitung der Ripienstimmen; die Melodie trägt einen fortschreitenden Zusammenhang vom Anfang bis zu Ende. Zu viel Musik ist vielleicht der einzige Vorwurf, den man diesem Werke machen könnte. Alle Nummern sind für die Sänger höchst dankbar construirt und im modernen Zuschnitt dennoch ästhetisch, wahr und originell. Manche Reminiscenzen lässt man sich immer gern gefallen, besonders wenn dieselben an grosse Meister erinnern und so geschickt „a tempo" zum Vorschein kommen, wie hier eben der Fall ist. Die meisten Scenen nehmen das Interesse der Zuhörer in Anspruch; das Gesammte zeigt viel poetische Auffassung der Situationen und eine sehr angenehme Lebendigkeit des Ausdruckes in allen Theilen. Man muss aber diese Oper öfter hören, um sie ausführlicher zu beurtheilen. so wie überhaupt jedes Kunstwerk bei öfterer Anschauung gewinnt und uns dasselbe immer lieber wird. Wie oben gesagt, erfreute sich die ganze Oper einer glänzenden Aufnahme, an welcher aber auch den Sängern der Hauptrollen, den Damen: Köfer, Klein-Eder, und den Herren Barrach, Lormann, Carlschulz ein grosser Theil der Ovationen gebührt; deren Wirken diesmal ein edler Wettkampf um die Palme genannt werden muss. „Bravi tutti quanti!" Den verstärkten Chören und Orchester alle Auszeichnung für ihre trefflichen Leistungen Die Ausstattung war voll Geschmack; auch der Regie kann man das Lob einer sehr verständigen „Mise en scene" nicht versagen. Am Schlusse rief man wiederholt Compositeur und Sänger hervor. Das Buch ist nicht besser und nicht schlechter als die gewöhnlichen Libretti der Opera serie.

Berlin. Franz Liszt wurde bei seiner Ankunft am 25 Nov. gleich am Eisenbahnhof, von seinen sehr zahlreich versammelten Freunden feierlichst empfangen. Jetzt erscheint der geniale Meister nicht, wie vor 12 Jahren, als Clavierheros, sondern als Componist und Dirigent beabsichtigt er Lorbeeren zu pflücken. Liszt wird am 6. d. das 5 Concert des Stern'schen Orchestervereins dirigiren und darin nur eigene Compositionen zur Aufführung bringen: Les Preludes, Ave Maria für Chor mit Orgelbegleitung, 1. Clavierconcerto Es dur vorgetragen von Hrn v Bülow, Tasso für Orchester, Psalm XIII. für Tenorsolo — Chor und Orchester. Sonntag den 2. d. findet ihm zu Ehren eine Festmatinée im Saale der Singacademie und nach dem Concert am 6. ein Festsouper statt.

— Die Geringschätzung, mit der die Anhänger der Zukunftsmusik auf die unsterblichen Meister Haydn u. s. w. herabsehen, veranlasste L. Rellstab (Vossische Ztg v. 25. Nov.) zu folgendem

Ausruf: Mich dünkt, die neuen Chaos-Componisten (denn beim Chaos scheint die Erschaffung der Zukunftsmusik eben angelangt) müssen hoch erröthend, ja vernichtet stehen, vor der duftigen Entfaltung solcher Kunstblüthen, falls ihrem zermarterten Gehör noch die Feinheit der Wahrnehmung und des Reizes dafür geblieben ist. Aeusserungen, die man von jüngern Jüngern über diesen alten Meister zeitweilig hört, lassen dies wahrlich bezweifeln. Mir sind dies, wenn ich auch jedes Selbstvertrauen verlöre, die sichersten Kennzeichen der hohl aufgeblähten Bedeutungslosigkeit, für die es zu keiner Zeit ein unfehlbareres Mittel gegeben hat, als das, die vorangegangenen Meister gering zu achten. Mozart weinte vor gerührter dankbarer Bewunderung, wenn er etwas von Haydn hörte. Nissen, Biographie pag. 665. — —

Breslau. Am 28. Nov. ging Dorn's Oper „Die Nibelungen„ in Scene. Die Besetzung war vortrefflich durch Mad. Nimbs (Brunhild), Mad. Maximilien (Chrimhild), Hr. Heinrich (Gunther, Rieger (Siegfried), Prawit (Hagen), Liebert (Volker) und Fray (Etzel) Die Musik ist nicht von dem heroischen Charakter, welcher dem Stoffe eigentlich gebührt, aber sie gehört der national-volksthümlichen Richtung an, die in Weber ihren glänzendsten Repräsentanten und Begründer gefunden hat. Gar viele Ensembles sind in ansprechender Volksweise geschrieben, nur dass sie hin und wieder aus dem Gebiet des Opernstyls in das Gebiet der Liedertafel herabsteigen. Das aber, meint die Schles. Ztg., wird dieser Musik gerade populären Anklang verschaffen, wie denn auch das Rheinlied Dacapo verlangt wurde und sehen wir den weiteren Aufführungen entgegen. Die Singacademie führt am 1. d. Händels Oratorium „Joseph in Egypten“ mit Orchester und Orgelbegleitung auf M.-Dir. Julius Stern gibt dieses Meisterwerk jetzt vollständig mit 7 bisher unbekannt gebliebenen Nummern in einem Clavierauszuge heraus.

Braunschweig. Liszt war in Braunschweig! und wurde er auch nicht so gefeiert, wie bei seinem ersten Besuche, so konnte er doch mit seiner Aufnahme zufrieden sein Er dirigirte das dritte Symphonie-Concert der Herzogl. Hofcapelle, das Berlioz's schöne, schwungvolle Ouverture zu Benvenuto Cellini, und, wie wir glauben, unsers Litolff's bestes Werk, das vierte Concerto-Symphonique für Pianoforte und Orchester brachte. Diese grossartige Schöpfung zeichnet sich vor allen früheren, mit denen sie den Ideenreichthum die Originalität und Frische theilt, durch Klarheit und Bestimmtheit im Ausdrucke der Gedanken aus Einen eigenen Reiz erhielt sie durch den geistvollen Vortrag des Componisten, der sich dadurch nicht nur als Virtuose, sondern als wahrer Künstler bewährte. Das Lob, das wir diesen beiden Werken spendeten, können wir leider nicht auf Liszt's zwei symphonischen Dichtungen Orpheus und Prometheus ausdehnen. Wir fanden gar keinen Zusammenhang zwischen dem Titel und der Musik, die weder klar noch ergreifend war. Das vierte Symphonie-Concert unter Abt's Leitung brachte nur Classisches, nämlich die Symphonie Nro. 4 in C dur mit der Schlussfuge von Mozart, die das Orchester so wie das Publikum in Begeisterung versetzte; Mendelssohn's romantische Ouverture zur Fingalshöhle und die Symphonie Nro. 8 in F dur von Beethoven. Die Singacademie, die der Capellmeister Abt ins Leben rief und in voller Blüthe erhält, brachte Mendelssohn's Paulus zur Aufführung und zwar in einer Art eröffnet, die die schönsten Erwartungen für den kommenden Winter rege macht. —

Paris. Roger der beliebteste und genialste aller französischen Tenoristen, unterzeichnete vor einigen Tagen einen neuen Contrakt, durch welchen er auf weitere vier Jahre bei der grossen Oper engagirt bleibt. In der italienischen Oper wurden Mad. Borghi-Mamo und Mad. Frezzolini auf kürzere Zeit gewonnen. — An neuen Opern scheint die Saison eine überaus reiche zu werden; in den nächsten Wochen sollen deren wieder mehrere zuerst das Licht der West erblicken und zwar an der grossen Oper: „Die Rose von Florenz“ von Billetta“; in der komischen Oper: „Die Jahreszeiten“ von Massé und im Lyrischen Theater „Manon Lescaut“ von Auber, auf welche eine Operette von Gevaert gleich folgen soll. Der unermüdliche Adolphe Adam ist schon wieder mit einer neuen Oper beschäftigt; auch Eugène Gautier arbeitet an einer komischen Oper, in welcher das Ballet eine hervorragende Rolle spielen soll. — In der italienischen Oper wird Cimarosa's Meisterwerk „die heimliche Ehe“ neu einstudirt. — Vor einigen Tagen ist der berühmte Pianist Schulhoff hier eingetroffen, um in mehreren Concerten aufzutreten. — Letzten Samstag fand das letzte Concert der vereinigten französischen und belgischen Männergesang-Vereine unter der Leitung des Herrn Gounod Statt; es betheiligten sich an demselben 46 französische und 28 belgische Vereine zu welchen noch 12 hiesige Gesellschaften gerechnet werden müssen, so dass im Ganzen 86 Vereinen repräsentirt waren. — Im nächsten Jahre soll ein grosser nationaler Concours stattfinden und die bedeutendsten Liedertafeln Deutschlands zu demselben besonders eingeladen werden. Man ist seit kurzer Zeit auf das eifrigste bemüht, die Männergesang-Vereine auf eine bedeutende Höhe zu bringen; die deutschen Vereine brauchen die fremde Concurrenz zwar noch nicht zu fürchten, aber sie werden gestehen müssen, dass die französischen und besonders die belgischen sehr Erfreuliches in diesem Genre leisten.

London. Mad Jenny Lind-Goldschmidt wird am 10. December zum ersten Mal in Exeter-Hall in Haydn's Oratorium „die Schöpfung“ singen.

Paganini pflegte auf die Frage: „Wen er für den ersten Violinspieler halte, jedesmal zu antworten: „Wer der erste sei, — weiss ich nicht, der zweite aber ist Lipinsky.“

Rundschau.

Der berühmte Geiger Ernst gibt in Dyjon Concerte.

Frau Dr. Schumann und J. Joachim werden in Wien erwartet.

Meyerbeer's „Prophet“ wurde in New-York bereits drei Mal mit grossem Erfolg gegeben.

In Prag gaben die Herren von Königslöw, Bennewitz, Paulus und Prof. Goltermann die erste Quartettsoirée, in welcher ein hier noch nicht gehörtes Quartett in C-moll von Litolff sehr gefiel.

Alexander Dreyschock wird einen Theil des Winters in Paris zubringen.

Frau Palm-Spatzer beschloss ihr Gastspiel in Magdeburg als Jessonda zum Bedauern aller Kunstfreunde; die vortreffliche Künstlerin wurde nach Verdienst geehrt.

In New-York kommt eine National-Oper „Rip van Winkel“ zur Aufführung; sowohl der Componist (Bristav) als Librettist sind Amerikaner, das Sujet ist amerikanisch und der Ort der Handlung ebenfalls auf amerikanischem Boden.

Nach langer Zeit wurde in Prag wieder der „Prophet“ gegeben; alle Räume waren gefüllt und die gelungene Darstellung eine mit reichem Beifall begleitete.

Meyerbeer's „Nordstern“ kommt binnen vier Wochen in München zur Aufführung.

Vieuxtemps gab vor einigen Wochen wahrhaft brillante Concerte in Strassburg

Verdy's Oper „Der Troubadour“ wird in Salzburg einstudirt.

In St. Petersburg wurde die Opern-Saison mit „Macbeth“ von Verdi eröffnet; hierauf folgte Flotow's „Stradella“.

In den künstlerischen Kreisen von Paris erregt gegenwärtig eine junge Dame von grosser Schönheit, die sich der Bühne zu widmen gedenkt, grosses Aufsehen. Sie besitzt eine nicht gewöhnliche Bildung, spricht das Französische, Deutsche, Italienische, Englische und Russische mit gleicher Fertigkeit, nennt sich einfach Corilla und gleich dem Schillerschen Mädchen aus der Fremde weiss von ihr Niemand, woher sie erschienen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 50. **Cöln, den 15. Dezember 1855.** **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Aus Cassel.

I.

Wir haben seit dem Wiederbeginn unserer Theatervorstellungen (Anfang August d. J.) ein zum grössten Theil vortreffliches Opern-Repertoir, dem sich alle Freunde guter Musik mit lebhaftem Interesse zuwenden. Wir gedenken hier der Opern „Fidelio". „der Freischütz", „Tannhäuser", „Johann von Paris", „Stradella," „Martha" „Fra Diavolo". „das Nachtlager", „der Maurer", „der Unbekannte", „die lustigen Weiber", „die weisse Frau", „der Nordstern", „die Puritaner", „der Barbier", „Jessonda", „Indra" u. a. mehr. Wenn gleich die Aufführungen der hier genannten Opern nicht als in gleichem Grade gelungen bezeichnet werden können, so verdient doch ein gutes Streben immerhin dankbare Anerkennung. Viel des Guten muss einer jeden der hier aufgeführten Productionen zuerkannt werden.

Zu einem sehr erfreulichen Zusammenwirken hatten sich Sänger und Orchester bei der letzten Aufführung des „Freischütz" vereinigt: alle Mitwirkenden waren von den Eigenthümlichkeiten und Vorzügen des genialen Werkes durchdrungen und brachten ihre dankbaren Rollen zu erfreulicher Geltung. Besondere Erwähnung verdienen de Damen *Bamberg* (Agatha) und *Stolz* (Ännchen), wie auch die Herren *Schloss* (Max) und *Hochheimer* (Caspar).

Weniger glückte es mit der Aufführung des „Johann von Paris". Die Sänger schienen die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der trefflichen Musik nicht hinreichend erfasst zu haben und sich dessen nicht klar bewusst zu sein, worauf die anziehende Wirkung des Vortrags ihrer Partien beruht. Derselbe entbehrte vor Allem der Leichtigkeit und Grazie. Wenn irgendwo, so ist es hier am wenigsten zu billigen, dass die Sänger ihre Partien zum Theil mit Ausschluss aller Coloratur, zum Theil mit unpassenden Verzierungen zu Gehör bringen; zu beklagen ist es aber, wenn das Wenige, was sie davon hören lassen, in einer zum Theil ungenügenden Weise producirt wird. Am besten entledigte sich Frau *Stolz* (Olivier) ihrer Aufgabe, die vor Kurzem unsere Bühne verlassen hat. Auch Herr *Biberhofer* (Oberseneschall), obgleich seine Stimme für erste Partien nicht mehr ausreicht, hatte einzelne schätzbare Momente, wenigstens vermied er nicht mit fast ängstlicher Scheu jede brillante Coloratur, wie Fräulein *Masius* (Prinzessin von Navarra) dies bei dem Vortrage der Romanze des Troubadours that. Wir haben uns bei Gelegenheit des Gastspieles dieser nunmehr engagirten Sängerin über die Vorzüge ihrer Stimme und über den nicht selten unvortheilhaften Gebrauch derselben näher ausgesprochen. Vor allem ist es der Tonansatz, welcher der Modification des Klanges ungünstig ist und die Ausführung der Coloratur erschwert. Nur in Folge einer vortheilhaften Aenderung desselben wird Fräulein *Masius* hoffentlich im Stande sein, den Anforderungen zu entsprechen, welche wir an eine Coloratursängerin stellen dürfen. Ungenügend war Herr *Curti* als Johann. Dem Gesange wie auch dem Spiele dieses Künstlers mangelte das Leichte, Graziöse, Schwungvolle, wahrhaft Einnehmende, was zur wirksamen Darstellung dieser Rolle unumgänglich erforderlich ist. Zudem ist die Stimme des Sängers, wenn auch angenehm, doch von Natur nicht eben stark und nur wenig beweglich, daher für erste Partien nicht geeignet.

Eine Wiederholung der bereits oft gehörten Oper „Stradella", die auch hier wegen ihrer leichtfasslichen Melodien bei dem grösseren Publikum beliebt ist, wurde durch das Debut des Fräulein *Erhartt* von Wien, einer in der Bühnenwelt noch gänzlich unbekannten Sängerin, veranlasst, die mit der Rolle der Leonore sich bei uns

einführte. Die Leistung der angehenden Künstlerin, welche sich schon durch eine vortheilhafte Persönlichkeit empfiehlt, war im Ganzen ansprechend und erhielt aufmunternden Beifall. Ihre Stimme hat einen von Natur weichen und ziemlich gleichmässigen Klang von mittlerer Stärke, wohlthuender Klarheit und Frische. Frl. *Erhartt* macht von ihren schätzbaren Mitteln im Allgemeinen einen angemessenen Gebrauch, der Eindruck ihrer Gesangsproductionen, die sich überdies durch Reinheit der Intonation und Deutlichkeit der Aussprache vortheilhaft auszeichnen, ist daher ein erfreulicher. Das Spiel der sichtlich befangenen Sängerin lässt dagegen noch Manches zu wünschen übrig. In Betreff unserer einheimischen Künstler verwendete vor Allem Herr *Schloss* die an ihm gewohnte lobenswerthe Sorgfalt auf die Ausführung der Titelrolle. Aber auch die Darstellung der Rollen des Bassi, Malvolio und Barbarino von den Herren *Föppel, Curti* und *Birnbaum* war genügend. Ebenso verdienen die Mitglieder des Chor- und Balletpersonals vorzugsweise bei der Darstellung der Carnevalscene im ersten Acte lobende Erwähnung.

Fräulein *Panzer* vom ständischen Theater in Prag, unsere neu engagirte Soubrette, über deren Gastspiel wir bereits früher Bericht erstattet, wählte zu ihrer Antrittsrolle die Partie der Zerline in „Fra Diavolo" einer gleichfalls gern gesehenen Oper, die unstreitig zu den besten des fruchtbaren *Auber's* gehört. Frl. *Panzer* besitzt ein schätzbares Talent für dramatische Productionen, sie bewegt sich mit Sicherheit und Entschiedenheit im Spiel und Gesang. Ihre Stimme hat natürlichen Wohlklang und ist für Soubrettenpartien vollkommen ausreichend. Die Coloratur der Sängerin, insofern davon mit Rücksicht auf die angeführte Rolle die Rede sein kann, hat noch etwas Unfertiges, insbesondere dann, wenn sie bei der Ausführung derselben zu viel Stimmkraft in Anspruch nimmt, was im Allgemeinen unpraktisch ist und die Klangwirkung beeinträchtigt. Davon abgesehen, dass die Rolle der Zerline in einzelnen scenischen Momenten wohl noch etwas mehr graziöse Leichtigkeit vertragen hätte, so gab uns Frl. *Panzer* manches recht Gute und wir sehen ihren ferneren Leistungen mit Interesse entgegen. Die Oper „Fra Diavolo" gehört übrigens zu denjenigen, welche sich hier schon mancher guten Aufführung zu erfreuen gehabt. Auch die letzte bot, bezüglich der übrigen Rollen, sehr dankenswerthes und haben wir vor Allem der braven Leistungen der Herren *Schloss* (Fra Diavolo), *Curti* (Lorenzo) und *Kaibel* (Kooeburn) lobend zu gedenken.

Fräulein *Erhartt*, welche in Folge ihrer beifällig aufgenommenen Gastvorstellnng gleichfalls engagirt wurde, trat in ihrem Engagement zuerst als Gabriele im „Nachtlager" auf. Nachdem, was wir bereits oben über diese noch im Anfang ihrer künstlerischen Entwickelung befindliche Sängerin ausgesprochen, genügt wohl hier die Mittheilung dass auch diese ihre Leistung, ungeachtet die Sängerin manche Unsicherheit und Ungewandtheit in Gesang und Spiel gewahren liess, im Ganzen ansprach und eine antheilvolle Aufnahme fand. Noch mehr als für die Ausführung haben wir Fräulein *Erhartt* für die Wahl der Rolle zu danken, da die Oper, zu welcher sie gehört, für alle Freunde leicht fasslicher, Herz und Sinn wohlthuend ansprechenden Melodien stets eine willkommene Gabe ist. Aber es ist nicht nur eine seltene Popularität, sondern auch eine schätzenswerthe Gründlichkeit, welche in der Musik der Oper wahrzunehmen ist und sie als besonders werthvoll erscheinen lässt. Um so erfreulicher ist der Genuss der Ausführung, wenn sie von Seiten der Mitwirkenden mit so vieler Liebe, wie diesmal dargeboten wird. Die Herren *Biberhofer* (Jäger) und *Curti* (Gomez) leisteten Anerkennenswerthes. Mit Rücksicht auf die Partie des Ersteren haben wir das Solostück mit obligater Violine im zweiten Akte hervorzuheben. Der Vortrag des Sängers war sehr ausdrucksvoll und die Violinbegleitung, welche von Herrn Capellmeister *Bott* nicht minder trefflich ausgeführt wurde, erhöhte den Eindruck der geschmackvollen Composition auf sehr anziehende Weise. Chor und Orchester waren gut.

Mit theilweise neuer Besetzung ging „der Maurer" in Scene. Diese an gefälligen Melodien reiche Oper gehört bekanntlich zu denen, welche vor ungefähr 30 Jahren den Ruf *Auber's* begründen halfen. Alles ist darin so ebenmässig, klar uud bestimmt und dabei so dankbar für die Sänger und das Orchester, wie es in unserer Zeit immer seltener gefunden wird. Begreiflich daher, dass alle Mitwirkenden sich der Ausführung der Oper gern unterziehen und dass sie meist um so mehr gelingt, da sio keinen bedeutenden Aufwand von vocalen und instrumentalen Kräften erfordert. Auch diesmal war die Ausführung eine in den meisten Stücken befriedigende. Neu besetzt waren die Rollen der Irma und Henriette von den Damen *Erhartt* und *Panzer*. Obgleich Fräulein *Erhartt* ihre Partie durchaus nicht mit Coloraturen ausstattete, wie es die meisten ihrer Vorgängerinnen in reichstem Masse und in sehr geschmackvoller Weise gethan, so sprach sie doch mit ihrem ungekünstelten Wesen, durch den zwar schmucklosen, aber wahren Ausdruck eines reinen Gefühls allgemein an. Und wenn die junge Künstlerin erst mehr Freiheit und Selbstständigkeit der Bewegung in Gesang und Spiel

erlangt. wenn sie sich einen mehr nuancirten Vortrag angeeignet haben wird, so wird es ihren Leistungen, die schon jetzt von aufmunterndem Beifall begleitet sind an Erfolg nicht fehlen. Ihr Bestes gab Frl. *Erhartt* in dem Solostück des zweiten Aktes. Wenn auch Fräulein *Panzer* die Rolle der Henriette im Ganzen auf angemessene Weise repräsentirte, so vermissten wir in ihrem Vortrag doch gleichfalls die wohlthuende Nuancirung. Fehlt diese auch der unleugbar begabten und strebsamen jungen Künstlerin nicht gänzlich, so tritt sie doch nicht mannichfaltig und bestimmt genug hervor. Davon abgesehen bewegt sich Frl. *Panzer* mit vieler Sicherheit; ihr Ausdruck ist lebhaft, bestimmt und musikalisch correct, nur entbehrt er hin und wieder der charakteristischen Färbung. Bei alle dem verdient das, was Frl. *Panzer* als Henriette leistete, sehr lobende Anerkennung; insbesondere zeichnete sich die Künstlerin in dem Duett mit Roger im ersten Akte, bei dessen Ausführung sie von Herrn *Schloss* angemessen unterstützt wurde, wie auch in der Arie und in dem Duett mit Madame Bertrand im dritten Akte, wo ihr Frau *Hartmann* wirksam zur Seite stand, vortheilhaft aus. Auch die übrigen mitwirkenden Sänger und das Orchester lösten ihre Aufgabe in dankenswerther Weise.

Die Oper „Indra" kam mit Frl. *Erhartt* in der Titelrolle zur Aufführung. Wie alle früheren Werke *Flotow's* so lässt auch „Indra" das bedeutende Talent dieses Componisten für die komische Oper nicht verkennen. Er beweist selbst in seinen schwächsten Arbeiten nicht selten ein anerkennenswerthes Geschick in der den Erfordernissen des Drama's entsprechenden Behandlung musikalischer Motive, aber leider steht ihm nicht alle Zeit die Kraft der Erfindung in dem wünschenswerthen Grade zu Gebote. Den Reichthum und die Eleganz der Melodie, welche den meisten Stücken des „Stradella", der „Martha" und der „Grossfürstin" eigen sind und die vorwaltende Neigung des Componisten zu den Formen der französischen Schule erkennen lassen, vermissen wir in der Oper „Indra", wenn auch nicht gänzlich, doch in vielen Stücken all zu sehr. Und wenn der Musik dieser Oper auch die leicht fassliche Melodie, deren Gestaltung *Flotow* vorzugsweise gelingt, nicht abgesprochen werden kann, so ist sie doch zu wenig anziehend, als dass sie mehr denn ein vorübergehendes Interesse zu erregen vermöchte, zumal sie unwillkürlich Vergleiche mit formell nahe Verwandten, dem Inhalte nach aber ungleich Bedeutsameren hervorruft. Dagegen enthält sie neben einzelnen volksthümlichen Tonweisen, manche reizende Klangeffecte in dem Orchesterpart. Im Ganzen zeigt sich aber wie in der Musik, so auch im Text., der wie wohl hinlänglich bekannt, eine Episode aus dem vielfach bewegten Leben des berühmten portugiesischen Dichters Camoens enthält, neben einzelnem Gutem, zum grössten Theil Unbedeutendes und Triviales. Doch was dies Letztere betrifft, so weiss *Flotow* unbedeutende und selbst triviale Gedanken, in Folge der ihm eigenen Gewandtheit in der formellen Behandlung, namentlich mit Hülfe brillanter Instrumentation, so darzustellen, dass sie im Vorübergehen noch leidlich ansprechen. Bei einem längern Verweilen würde man derselben freilich gar bald überdrüssig werden. Doch dafür, dass dies wenigstens bei dem ersten Anhören nicht leicht geschehe, hat der erfahrene und vorzugsweise durch seine „Martha" schnell beliebt gewordene Componist weislich gesorgt. Man kann nicht leicht einem seiner Opernstücke den Vorwurf machen, dass es eine ermüdende Länge habe; er versteht es sehr wohl, zum Vortheil des Dramas, zur rechten Zeit von dem einen zum andern überzugehen. Dies ist für die Wirkung des Ganzen sehr vortheilhaft und sichert dem Werke die Theilnahme des grösseren Publikums wenigstens auf einige Zeit. Wie viel Werthvolles die Musik einer Oper enthält, ergibt sich unzweifelhaft, wenn man sie ihres instrumentalen Schmuckes beraubt und abgetrennt von der Scene, im Clavierauszug zu Gehör gelangen lässt. Und so ausgeführt, würde die Musik zur Oper „Indra" wohl ein ungleich geringeres Interesse zu gewähren vermögen. Um die Ausführung der bemerkenswerthesten Pieçen, welche in den Partien der Zigaretta, Indra, des Jozé und Don Sebastian enthalten sind, machten sich die Damen *Bamberg* und *Erhartt* und die Herren *Curti* und *Schloss* verdient.

Zum Vortheil der Pensionsanstalt des Hoftheaters kam „der Prophet" zur Aufführung. Wiederholte Darstellungen dieser Oper sind, wenn sie in dem Grade gelingen, wie die hier erwähnte, vorzüglich geeignet, um jedem unbefangenen Kunstfreund, der nicht von vorn herein zu den fanatischen Tadlern gehört, welche sich in Betreff des Werkes erhoben haben, zu der Ueberzeugung zu führen, dass die Vorzüge, im Vergleich zu den Mängeln desselben bei Weitem überwiegend sind. Zwar entbehren bekanntlich einzelne für die Darstellung dankbare Momente eines durchaus befriedigenden Zusammenhanges und dient der von *Scribe* unnatürlich und historisch unwahr dargestellte Charakter des Johann von Leyden offenbar einer Folge von effectvollen Scenen nur zur Folie; auch ist *Meyerbeers* Musik mehr charakteristisch als melodisch anziehend, aber das Ganze ist unleugbar von einer ausnehmend dramatischen Wirkung, welche durch die Pracht der Scenerie bedeutend

erhöht wird. Sämmtliche Mitwirkenden boten Alles auf, um sich ihrer Aufgabe auf eine des Werkes, wie auch des Kunstinstitutes würdige Weise zu entledigen. Und so erkannten wir denn auf's Neue, wie bei einem so umfangreichen und complicirten dramatisch musikalischen Werke nur durch ein fortwährendes Durchdenken der einzelnen Rollen, durch ein vollkommenes Hineinleben eine vollkommene Darstellung erzielt werden kann. Vor Allem zeichnete sich Frl. *Bamberg* als Fides rühmlich aus. Gesang und Spiel waren echt künstlerischer Ausdruck eines wahren und tiefen Gefühls. Die geschätzte Künstlerin sang ihren schwierigen Part im Ganzen sicher und correct und dabei mit sinnigem edlem Ausdruck. Auch entsprach ihr dramatisch wirksames Spiel der Situation stets vollkommen. Mächtig ergreifend war ihre Darstellung in den grossen Scenen des vierten und fünften Aktes, ohne dass irgendwo ein Ueberschreiten der Grenzen des Aesthetischen merklich wurde. Wirksam zur Seite standen ihr Herr *Schloss* als Johann von Leyden. Abgesehen davon, dass schon die persönliche Erscheinung dieses Künstlers sich vorzüglich zur Darstellung der genannten Rolle eignet, so erfasst er dieselbe auch im rechten Geiste und führt sie mit vielem künstlerischem Geschick aus. In Betreff seiner dermaligen Leistung haben wir die Scenen des zweiten und vierten Aktes besonders hervorzuheben. Neu war Frl *Masius* in der Rolle der Bertha, die wir darum als die dankbarste in der Oper bezeichnen möchten, weil sie ebenso, wie die der Fides, namentlich im vierten und fünften Akte sehr effectvolle Tonsätze enthält und dabei nicht nur von geringerem Umfange, sondern auch rücksichtlich der Tonlage, welche sie vorzugsweise in Anspruch nimmt, für die Stimme bei Weitem weniger anstrengend ist. Bezüglich der Ausführung dieser Rolle ist es uns erfreulich, sie gleichfalls als gelungen bezeichnen zu können. Auch Frl. *Masius* war unablässig bemüht, dem Componisten in seinen Intentionen zu folgen. Sehr Erfreuliches leistete sie in den Duetten mit Fides im ersten und vierten und mit Johann im fünften Akte. Die übrigen Partien wurden, einige Schwankungen im Chor und Orchester abgerechnet, nicht minder befriedigend ausgeführt. Schluss folgt.

Ein offener Brief von **Henry Litolff** über **Franz Liszt**.

(Schluss).

Die zwei Symphonie-Sätze von Liszt sind ausserhalb Weimar, so viel mir bekannt, hier zuerst öffentlich aufgeführt worden. Sie verdienen die weiteste Verbreitung. Wenn schon die Wahl dieser Stoffe an sich ein unwiderlegbarer Beweis für Liszt's hohes Genie ist, denn es ist gewiss, dass einem Nichtgenie solche Stoffe weder einfallen, noch dass ihm die Kraft und die Ausdauer innewohnen, sie zu bewältigen, so muss die feine Tonmalerei in beiden zu unmittelbarer Bewunderung hinreissen. Den „Orpheus" durchströmt eine weihevolle Stimmung, zart, duftig und voll Poesie, wozu allerdings die Fabel von dem thrazischen Sänger, dessen süssem Gesange selbst die ungebändigten Naturgewalten lauschen, dessen Saitenspiele der sonst fühllose Gott der Unterwelt nicht zu widerstehen vermag, den Tondichter begeistert haben wird. Der „Prometheus" ist nicht so unmittelbar, als Orpheus, er ist etwas reflectirter, weil der Stoff nicht so specifisch musikalisch ist wie jener. Liszt's Kunst aber und Verdienst ist darin grösser, und es hat ohne Zweifel viel mehr Beharrlichkeit dazu gehört, des Stoffes Herr zu werden. Wir sehen, indem wir diese ausgesuchte Zusammenstellung, Abwechselung und Verwendung der Instrumente vernehmen, bald den fürchterlich vereinsamten, an den Felsen geschmiedeten Titanen, bald hören wir seine klagende Stimme, die im heftigsten Schmerze immer männlich würdig bleibt, und eben deshalb in unserer Brust das theilnehmendste Echo findet. Die gründliche, umfassende Kenntniss aller orchestralen Hülfsmittel und ihre mit sicherer Hand geleitete Verwendung zu so ästhetischen Zwecken, wie Liszt in diesen beiden Tonwerken den Beweis niedergelegt hat, macht den Wunsch rege, dass ihr Autor die Zahl seiner „symphonischen Dichtungen" bald vergrösseren möge. Zur Productivität in ausgezeichneten Orchester-Compositionen ist nicht nur jetzt, sondern zu allen Zeiten, jeder Befähigte dringend aufzufordern.

Schliesslich kann ich mir das Vergnügen nicht versagen, zum Preise der Braunschweigischen Hofkapelle zu berichten, dass ihre Reproduction aller Tonstücke an diesem Abend eine neue Manifestation ihrer allbekannten Meisterschaft war, wodurch sie den Ehrenplatz neben allen ersten Capellen Deutschlands behauptet. Ebenso war der Empfang des verehrten Gastes von ihrer Seite wie von der des gesammten Publikums, ein durchaus vollkommener und würdiger.

Braunschweig, den 28. Nov. 1855.

Aufruf

an die

deutsche Nation und Mozarts Freunde.

In Veranlassung des am 27. Januar 1856 bevorstehenden 100jährigen Mozarts-Jubiläums ist eine Stiftung ins Leben gerufen, die unter dem Paniere **„Mozartverein"** die Tendenz verfolgen soll, „aufstrebende musikalische Talente zu fördern und hülfsbedürftige Künstler wie deren Familien zu unterstützen". Diese Stiftung erfreut sich der hohen Protection Sr. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha und sie hat unter diesen Auspicien Alles für sich, ein echt deutsches Institut zu werden. Soll sich aber der Verein bewähren, soll er Resultate ins Leben rufen, die seine Fortdauer sichern, dann ist die allgemeinste Betheiligung eben so wünschenswerth als nothwendig. Bei den tief empfundenen Uebelständen, welche die Existenz und Zukunft der Tonkünstler gefährden, wird es die deutsche Nation gewiss als eine Ehrensache betrachten, ihre Theilnahme einem Institute zuzuwenden, welches, indem es ein so edles Ziel im Auge hat, wesentlich dazu beiträgt, unserem unsterblichen Mozart ein lebendes Denkmal zu setzen. Die unterzeichneten Directoren erfüllen daher nur eine Liebespflicht gegen den grossen Todten, wenn sie das bevorstehende 100jährige Jubiläum benutzen, Mozarts Verdienste um die deutsche Tonkunst in frische Erinnerung zu bringen und daran die Bitte zu knüpfen, musikalische oder theatralische Aufführungen zum Besten des Mozartvereins zu veranlassen oder sich sonst mit Liebesgaben bei diesem Unternehmen zu betheiligen. Wie die Unterzeichneten gern bereit sind, den Erlös der Vorstellungen oder sonstige für den Verein bestimmte Gaben in Empfang zu nehmen, so werden auch die nachbenannten Herren Gelegenheit dazu bieten:

Breslau: ordentl Professor Dr. juris *Gitzler* und Musikdir. *Hesse*; **Bremen**: Musikdir *Riem*; **Bern**: ordentl. Professor Dr. jur. *Pfotenhauer*; **Barmen**: Musikdirector *Reinecke*; **Braunschweig**: Capellmeister *Abt* und Kaufmann *Baumbach*; **Blankenburg**: Kreisrichter *Otto* und Musikdir. *Sattler*; **Berlin**: Musikdir. *Reichardt*, Musikdir. *Julius Stern* und Buchhändler *Schlesinger*; **Cöln**: Musikdir. *Fr. Weber* und Musikalienhändler *Schloss*; **Düsseldorf**: Musikdir, *Tausch*; **Köslin**: Justizrath *Eckhardt*; **Köthen**: Dr. med. *Arthur Lutze*; **Karlsruhe**: Capellmeister *Strauss*, **Crefeld**: Musikdir. *Wolff*; **Dresden**: Musikdir. *Julius Otto*; **Donaueschingen**: Capellmeister *Kalliwoda*; **Dessau**: Musikdir. *Thiele*; **Erfurt**: Staatsanwalt *Adelung* und Buchhändler *Körner*; **Elberfeld**: Banquier *v. d. Steinen*; **Eisenach**: Professor der Tonkunst *Kühmstedt*; **Frankfurt** a. M.: Capellmeister *Messer*; **Gotha**: Buchhändler *Bussenius*; **Heiligenstadt**: Kreisrichter *Bader*; **Halberstadt**: Kreisgerichtsrath *Dames* und Oberlehrer *Elis*; **Hannover**: Capellmeister Dr. *Marschner*; **Hamburg** Capellmeister *Lachner* und Handlungshaus *Geeen* & Comp.; **Halle** a. d. S.: Dr. *Schwetschke*, Musikdir. *Thieme* und Buchhändler *Lippert*; **Königsberg** i. P.: Musikdir. *L. Köhler*; **Leipzig**: ordentl. Professor Dr. jur. *Schletter*, Dr. *Brendel* und Musikdir. *Zöllner*; **London**: Capellmeister Ritter *Neukomm*; **München**: Generalmusikdir Dr. *Lachner*; **Magdeburg**: Banquier *Spir*, Polizeidir. *v. Gerhard* und Musikdir *Mühling*; **Mannheim**: Capellmeister *Zimmermann*; **Mühlhausen**: Stadtrath Dr. jur. *Engelhardt*; **Münster**: Musikdir. *K. Müller*; **Nischnei-Nowgorod**: Rittergutsb. *Oulibischeff*; **New-York**: Musikdir *Bergmann*, Musikdirector *Noll* und Musikdir. *Wollenhaupt*; **Naumburg**: die Musikdirectoren *Claudius* und *Weddig*; **Neu-Ruppin**: Musikdirec. *Möhring*; **Nordhausen**: Kaufm. *Salfeld* u. Kaufm. *Kneiff*; **Prag**: Prof. der Tonkunst *Kittl*; **Potsdam**: Geh. Oberfinanzrath *Seyffert* und Regierungs-Assessor Baron von *Keudell*; **Quedlinburg**: Kreisgerichtsrath *Schultze*, Musikdirector *Wackermann* und Musikdir. *Bönicke*; **Salzburg**: Adv. Dr. jur, *Hillebrand*; **Stettin**: Musikdir Dr. *Löwe*; **Schwerin**: Musikdir. *Mühlenbruch*; **Stuttgart**: Capellmeister Dr *Lindpaintner*; **Sondershausen**: Capellmstr. *Stein*; **Tübingen**: Prof der Tonkunst Dr. *Silcher*; **Weimar**: Musikdir. *Stöhr*; **Wien**: Capellmstr. *Esser*, Capellmstr. *Czerny*, und Dir. *Cornet*; **Wernigerode**: Dr. H. *Pröhle*; **Weissenfels**: Musikdir. *Hentschel*; **Zwickau**: Musikdir. Dr. *Klietzsch*.

Ueber die eingegangenen Beträge wird in der Schrift „Geschichte des Mozartvereins" Rechenschaft gegeben, die Fonds selbst aber werden der Behörde überwiesen werden, welche der hohe Protector Allerhöchst zu bestimmen geruhen wird.

Die Redactionen politischer, musikalischer und belletristischer Zeitungen werden im Interesse des edlen Unternehmens ersucht, diesen Aufruf in ihre Spalten aufzunehmen.

Dr. L. Spohr, Generalmusikdir. in Cassel.	**Dr. Reissiger,** Hofcapellmstr. in Dresden.
W. Tschirch, Hofcapellmstr. in Gera.	**Markul,** Königl. Musikdir. in Danzig.
Lambert, Hofcapellmstr. in Gotha.	**Haushalter,** Rechtsanw. in Wernigerode.

Fünftes Concert des Stern'schen Orchester-Vereins in Berlin.

Franz Liszt, der berühmte Virtuose, welcher einst die musikalische Welt und besondes unsere Stadt in Verzückung und ausser sich versetzte, übernahm am Donnerstag im Orchesterverein den Oberbefehl, um ausschliesslich eigene Compositionen zur Aufführung zu bringen. Der Zauber seines Namens übte eine solche Anziehungskraft, dass die letzten Schaaren der Andringenden im Vorsaa

Platz nehmen mussten. Der Hof war erschienen; wir bemerkten Alexander v. Humboldt. Die Spannung war gross Werden die Compositionen im Geiste seiner früheren geschrieben sein? Ist mit ihm eine Wandlung vorgegangen und hat sich der geistreiche Mann vertieft und verinnerlicht? Wird er uns mit Kunstwerken bereichern, die sich der Musik der deutschen Meister würdig zur Seite stellen oder bringt er uns gar Unbekanntes, dass die klassische Musik fortsetzend zugleich eine neue Kunstrichtung begründet? Diese Fragen sollten ihre Beantwortung finden.

Wir hörten ein „Ave Maria" für gemischten Chor mit Orgelbegleitung, zwei symphonische Dichtungen für Orchester, „les Préludes" und „Torquato Tasso" (lamento e Trionfo), den „13. Psalm" für Chor mit Soli und Orchester und das von Hrn. v. Bülow vorgetragene „erste Clavier-Concert in Es".

Das Ave Maria ist eine schöne Composition. Sie zeigt nicht einen eigenthümlichen Styl, wohl aber das Studium der besten Kirchenmusik. Es treten uns darin Züge von ergreifender Wirkung entgegen, so das „nunc et in hora mortis nostrae" nach dem Vorbilde des „adoramus" der Beethoven'schen Messe gedacht und empfunden. Ausserdem verdient der Mittelsatz hervorgehoben zu werden. Jedoch ist das Ave nicht tadellos; die wenigen später wiederkehrenden Accorde des Zwischenspiels der Orgel machen durch ihre gesuchte und herbe Einfachheit inmitten einer allzuweichen, üppigen und deshalb unkirchlichen Melodie den Eindruck eines durch Contraste absichtlich herbeigeführten Effects.

Diese Mängel der sonst wirksamen und schönen Composition entspringen einer Richtung, welche den beiden symphonischen Dichtungen und dem Psalm den vorherrschenden Charakter gegeben haben. Sie ist nicht neu und hat bereits mit Meyerbeer's Opern der Bühne sich bemächtigt; neu ist nur, dass sie von dem classischen Gebiete der Symphonien und der Kirchenmusik Besitz zu nehmen sucht und dass sie reicher an frappanten Wendungen und oft sehr schönen Instrumental-Effecten geworden ist. Diejenigen also, welche die Hugenotten und den Propheten willkommen hiessen, dürfen sich nicht wundern noch beklagen, dass ihnen die so gefeierte Musikrichtung auf bisher von ihr unberührten Gebieten begegnet. Wir dagegen können und müssen uns rücksichtslos gegen sie erklären. Ihr Hauptcharakter ist ein geistreicher Materialismus, aus dem sich alle Eigenthümlichkeiten der drei Compositionen ableiten lassen Er verhindert die geistige Vertiefung ebensowohl als die ideale Erhebung und bedingt die Ausdehnung in die Breite. Es treten daher Themata auf, welche sich ohne innere Verbindung aneinander reihen; Themata, welche sich nicht entwickeln, sondern nur wiederholen, wenn auch in anderer Weise, von verschiedenen Instrumenten vorgetragen, mit neuen Verzierungen und oft reizenderen Figuren geschmückt. Der Fortschritt bleibt nur ein äusserlicher Die Steigerung wird selten durch harmonische Erfindungen, meistens durch Massenwirkung herbeigeführt, die wiederum als ihren Gegensatz die äusserste, quantitative Einfachheit voraussetzt. Daher das häufige und entscheidende Auftreten des Blechs; daher das öftere Hervortreten einzelner Instrumente ohne alle harmonische Begleitung; daher die vielen Unisono's und wiederum das Abwechseln der Stimmen nach einander; daher die Wiederholung des „Wie lange" durch einen Tenor, Bass und Sopran, das trotz des Wechsels der Stimmen sein Bedenkliches hat; daher endlich der Widerspruch der Intentionen des Künstlers mit der Ausführung, welcher nirgend greller als in dem Psalme hervortritt. Denn Liszt will Geistiges und Ideales darstellen; er wählt sich nicht gewöhnliche, sondern sehr poetische Stoffe, und die Einleitungen seiner Compositionen, die Früchte seines Willens und Entschlusses, sind deshalb schön und von gehobener Stimmung. Aber bald wird er von dem ihn umschlingenden Materialismus herabgezogen; wir hören das Schwirren der Violinen in der höchsten Höhe, es rauscht Harfenklang, üppige Tonfülle umbraust uns, und es erheben sich Melodien von sinnlicher Erregung und Leidenschaft oder weicher Sentimentalität. Dies ist nicht etwa besonders motivirt, sondern der stereotype Verlauf. Die fromme Bitte und gläubige Hoffnung im Psalm „Schau doch und erhöre mich etc." und „Ich hoffe aber darauf" finden im Wesentlichen keinen andern Ausdruck als die „glitzernde Flatterhaftigkeit des Hoflebens" (Tasso). Wir deuten zwar diese Stelle anders als der Prolog, und erkennen darin die Darstellung der Liebe Tasso's, welche der Componist unmöglich übergehen konnte. Immerhin beweist die Auffassung des Prologs die unangemessene Schilderung dieser Liebe, und dass solch eitler Sinn sich nicht mit dem gläubigen Ernst und der gemüthlichen Innigkeit verträgt, welche die Worte des Psalms erforderten. Es culminirt der materialistische Geist dieser Musik in der Katastrophe des Dichters, welche durch Becken oder sonstige Schlaginstrumente in einer dem fein- und hochsinnigen Geiste Tasso's schlecht entsprechenden Weise ausgedrückt wird. Solche Unmusik war hier am wenigsten gestattet. Doch wiederholen wir, Meyerbeers Verehrer dürfen sich nicht darüber beklagen.

Es fehlt nun nicht an Momenten, in welchen sich der Componist emporringt und welche die wohlthuenden Lichtpunkte seiner Werke bilden So die bereits angeführten Einleitungen, das Pastorale in den Präludien, der heitere, leichte Anfang des zweiten Theils im Tasso, der Instrumentalsatz bald nach dem Anfange des Psalms und die zum Schluss desselben aus einem früheren Thema sich bildende, lebendige Fuge, die leider unter den unbarmherzigen Schlägen des Blechs bald verscheidet. Die triumphirende effectvolle Fanfare der Trompete kann uns nicht dafür entschädigen

Professor A. B. Marx sagt im 4. Theile seiner Compositionslehre S. 360: „Den wahren Meister in der Instrumentation erkennt man vor Allem in der Zurückhaltung, die ihn von allem Material, das nicht streng nothwendig ist für seine Idee, absehen lässt . . . In seiner (Beethoven's) heroischen Symphonie zu der ihn bekanntlich die Heldengestalt Napoleons begeistert hat und in der ihm Bilder des Kriegs in ihrer kühnsten, gewaltsamst andringenden Macht vorschwebten, hat er keine Posaunen, keine Pikkolflöte, sondern setzt den gewöhnlichen Instrumenten — Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken und zwei Hörnern nur noch — ein drittes Horn zu." An einer andern Stelle desselben Werkes S 395: „Das (sc. jedem Instrumente gerecht zu werden) ist der innere Vorzug, den die Orchesterwerke der deutschen Meister und vor allen andern Haydns und Beethovens vor den nur aus subjectiver Richtung und Bildung hervorgegangenen fremdländischen behaupten: es ist die Kraft der Durchgeistung, die das kleine Haydn'sche Orchester belebter, mächtiger, nerviger ertönen lässt, als die neuen mit doppelt so vielen Instrumenten beladenen von oben bis unten mit Blech gepanzerten Massen." —

Diese „Kraft der Durchgeistung" haben wir in den drei Liszt'schen Compositionen leider nicht gefunden. Es ist eine Musik,

die Ideales darzustellen sucht und sich anfangs dazu erhebt, bald aber erlahmt und in einen Materialismus versinkt, aus dem sie sich durch die blechgepanzerte, selbst von ihm beseelte Schaar der Trompeten, Posaunen und Tuben vergeblich zu befreien sucht. Sie reizt, wo sie ergreifen, rühren, beseeligen will; sie betäubt, wo sie erheben will.

Das Programm brachte wieder einen ausführlichen Prolog zu den einzelnen Nummern. Musik muss sich durch sich selbst erklären lassen; man kann sie gewiss deuten, aber sie darf nicht ihren geistigen Zusammenhang ausser sich haben. Will man aber von der Sitte eines Prologes nicht ablassen, dann erspare man uns wenigstens die tiefe Weisheit, dass „Chor-Compositionen nicht bloss menschliche Stimmen, sondern auch Menschen voraussetzen, denen diese Stimmen angehören."

Müssen wir uns nun unumwunden gegen die Richtung und den Charakter dieser Musik aussprechen, so bestätigte doch der Abend, dass Franz Liszt sich nicht mit dem unvergänglichen Ruhme begnügt hat, die Technik des modernen Clavierspiels begründet und vollendet zu haben. Er hat ihm den neuen hinzugefügt, der Lehrer einer Reihe von ausgezeichneten Virtuosen geworden zu sein, welche in schöner Anhänglichkeit und Liebe um den Meister sich schaaren. H. v. Bülow spielte unter Liszt's Leitung dessen Es-dur-Concert, gewiss zur grossen Freude des Componisten; besonders vortrefflich gelang ihm das Adagio, die zarten und luftigen Figuren, die im Pianissimo ausgeführten Läufe vor dem Scherzo und dieses selbst. Die zahlreiche Versammlung spendete den reichsten Beifall. Franz Liszt hat sich einen unsterblichen Ruhm erworben, der nie veraltet, sondern ihm in unvergänglicher Frische aus den Siegen seiner zahlreichen Schüler zurückstrahlt.

Feuerspritze.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. Am Sonntag den 9. December gab der Männergesang-Verein sein erstes Winter-Abonnements-Concert, in welchem ein sehr zahlreiches und gewähltes Publikum versammelt war. Das Programm enthielt: „Am Neckar, am Rhein!" Quartett und Chor von C. G. Reissiger. — „Leb wohl mein Vaterland!" Bariton-Solo und Chor von Abt. — Fantasie für die Violine von Ernst, vorgetragen von Hrn. H. Wieniawski — „Goodelfahrt", Chor von N. W. Gade — „Salve Regina" Chor von F. Schubert. — „Liebe und Wein", Bariton-Solo, Quartett und Chor von F. Mendelssohn. — „Abendfeier" Chor von C. Kreutzer — Volkslieder von F. Silcher „Loreley" und „Wohin mit der Freud". — Zwei russische Lieder von Warlamow für die Violine varriirt und vorgetragen von Hrn. H. Wieniawski. — Lenzfrage, Chor von Fr. Weber. — Das Reh, Chor von N. W. Gade. — Rheinweinlied, von F. Mendelssohn.

Der Reissiger'schen Composition konnten wir keinen Geschmack abgewinnen; sie ist matt und kann sich mit dem schwungvollen Liede von Kücken nicht messen. Wir hörten an jenem Abend zum erstenmale mehrstimmige Lieder von Gade und gestehen mit wahrem Vergnügen, dass sich auch in diesem Genre der Meister leicht erkennen lässt. Es versteht sich von selbst, dass der berühmte Verein sämmtliche Lieder mit Vollendung vortrug. Herr Dumont-Fier, welcher die beiden Bariton-Solis sang, war ganz vortrefflich bei Stimme und machte einen ganz ungewöhnlichen Effect. — Das Spiel des Herrn Wieniawski fand stürmischen Beifall. —

Cöln. Münchener Zeitungen melden, dass Herr Capellmeister F. Hiller in einem Concerte durch Aufführung seiner Symphonie „Es muss doch Frühling werden" so wie durch sein ausgezeichnetes Clavierspiel, das zahlreich versammelte Publikum wahrhaft enthusiasmirte. Sr. Majestät der König und die Prinzen des königlichen Hauses waren anwesend und bezeugten dem grossen Tonmeister auf die huldvollste Weise ihre hohe Befriedigung.

— In der zweiten Soirée für Kammermusik, welche am Dinstag stattfand, hörten wir Beethovens Trio in Es dur (Op 70) — Streichquartett in D dur von Mendelssohn und Adagio und Rondo für Pianoforte und Violine von F. Schubert. (Op. 70). Letztere Composition, hier so viel wir wissen, noch nie öffentlich zu Gehör gebracht, ist ein sehr interessantes und leicht verständliches Kunstwerk, welches die Herren Breunung und Concertmeister Pixis in vollendeter Weise vorführten. Auch die beiden übrigen Meisterwerke wurden vorzüglich gespielt, so dass jener Abend ein wahrhaft genussreicher war.

— Der Violinspieler H. Wieniawski gab am Sonntag eine nur mässig besuchte Matinée, in welcher er mehrere Piecen vortrug; am Mittwoch spielte er im Theater unter andern Beethovens Concert, bekundete jedoch, dass er im Vortrag klassischer Werke sehr viel zu wünschen übrig lässt.

Rundschau.

Ein junger Künstler, August Ritter v. Adelburg aus Wien, ist in Leipzig eingetroffen, our zu concertiren; er soll ein eminenter Geiger sein.

Rudolph Willmers in Wien wird auch in diesem Jahre vier Soiréen veranstalten und seine neueste Compositonen zu Gehör bringen.

J Offenbach's reizende Operette „Le Violoneux" wurde in Brüssel mit grossem Erfolg gegeben.

In Wien haben die Theaterproben zu Meyerbeer's „Nordstern" begonnen und soll die erste Vorstellung am 17. d. M. stattfinden.

Frau Clara Schumann und Herr Joachim gaben am 3. Dezember eine Soirée in Leipzig.

In Dessau wurde der Todestag Friedrich Schneiders feierlich begangen, indem die Sing-Akademie Schneiders Oratorium „das verlorene Paradies" zur Aufführung brachte.

No. 7 Les Huguenots. No. 8 Guillaume Tell. No. 9 Le Barbier de Seville. No. 10 Preciosa. No. 11 Freischütz. No. 12 Undine à 12½ Ngr.
— Op. 282. Divertissement über „Tannhäuser" von R. Wagner für das Pianoforte zu 4 Händen 20 Ngr.
— Op. 285. Divertissement über „Nordstern" von G. Meyerbeer für das Pianoforte zu 4 Händen 20 Ngr.
— Op. 289. Divertissement über „Lohengrin" von R. Wagner für das Pianoforte zu 4 Händen 20 Ngr.

Burkhardt, Sal. Op. 70. (Nachgelassenes Werk) Etudes élégantes. 24 leichte und fortschreitende Uebungsstücke für das Pianoforte Heft I und II à 17½ Ngr. Heft III 25 Ngr.
— Dieselben compl. in einem Bande 1. Thlr 15.
— Op. 71. (Nachgel. Werk.) Neue theoretisch praktische Clavierschule für den Elementarunterricht mit 100 kleinen Uebungstücken 1 Thlr.

Doppler, J. H. La petite Coquette. Rondo enfantin pour Piano sur un thême favori de Musard 12½ Ngr.

Elsig, E. Op. 4. Amusement de la jeunesse. Petite Fantaisie sur le Annen-Polka de Strauss pour Piano 10 Ngr

Gade, Niels, W. Albumsblätter. 3 Pianofortestücke 15 Ngr.

Grützmacher, Fréd. Op. 17. La Harpe d'Aeole. Morceau caract. pour Piano 20 Ngr.
— Op. 20. Trois Polkas de Salon pour Piano 20 Ngr.
— Op. 21. „Leopoldine" Polka Maz. élégante pour le Piano 12½ Ngr.
— Op. 25. Marche turque pour le Piano 12½ Ngr.

Handrock, Jul. „Waldlieder", charakteristische Clavierstücke. Hft. I, II, III à 10 Ngr.

Klauwell, Ad Op. 13. Kinderfest am Pianoforte. 17 zweihändige Stücke für Kinder. Heft 1 und 2 à 10 Ngr.

Knorr, Jul Musikalische Chrestomathie aus Mozart, Haydn, Clementi und Cramer für Anfänger an dem Pianoforte. Heft 1 2 3 und 4 à 15 Ngr.
— Anfangsstudien zur „Musikalischen Chrestomathie" Heft 1 für Pianoforte zu 4 Händen 15 Ngr. Heft 2 zu 2 Händen 10 Ngr.

Louis, F. „Tausendschön" Ciclus der angenehmsten Lieder-Melodien in leichter und eleganter Transcription für das Pianoforte. Heft 1, 2, 3 und 4 à 10 Ngr.
— „Mairöschen". Kleine vierhändige Stücke für zwei angehende Spieler des Pianoforte Heft 1, 2 und 3 à 8 Ngr.
— Dieselben compl. in einem Bande 22½ Ngr.

Platz J. G. Sonatine (in G.) Im leichten Styl f. d. Pft. 2½ Ngr.
— 114 Uebungen in der Unabhängigkeit und mechanischer Fertigkeit der Finger 7½ Ngr.

Spindler, Fritz. Op. 26. Jägerlied mit Echo f. d. Pfte. 15 Ngr.
— Op. 29. Valse mélancolique pour Piano 15 Ngr.
— Op. 30. Morceau de Salon pour Piano 20 Ngr.

Wollenhaupt, H. A. Op. 14. Deux Polkas de Salon pour Piano. No. 1 La Rose 12½ Ngr. No. 2 La Violette 15 Ngr.
— Op. 16. „Les Clochettes" Etude pour Piano 15 Ngr.
— Op. 17. Souv. de Vienne. Mazurka-Capr. 17½ Ngr.
— Op. 18. Les fleurs américains. No. Adeline-Polka 10 Ngr. No. 2 Adeline-Valse 10 Ngr.

Leipzig, Verlag von *C. F. Kahnt.*

Im Verlage von

Ed. Bote & G. Bock,

(**Gustav Bock,** Königl. Hof-Musikhändler.)

erschienen:

Bazzini, A. Souvenir de Beatrice di Tenda, Op. 11 p Viol. av Orchestre 2 Thlr. 17½ Sgr.

Bellini, Ouverture zur Oper Norma, à 2 ms 10 Sgr.

Collection de Potpourris p. le Piano. Potpourri: „Puritaner" à 2 ms. 20 Sgr. „Tannhäuser" à 4 ms 1 Thlr. 5 Sgr.

Gordigiani, L. Romance. Aime moi bien! (O, liebe mich!) 7½ Sgr.

Gung'l, Jos. Imre-Walzer, Op. 121, p. Orch. 2 Thlr. 10 Sgr.
— do. p. Piano et Viol. 15 Sgr.
— do. p. Piano à 4 ms. 20 Sgr.
— do. p. Piano à 2 ms. 15 Sgr.

Hünten, Fr. Rondeau alla Polacca, Op. 7, à 4 ms. 12½ Sgr.
— Rondeau sur un thême de l'Op. Elisabeth de Rossini, Op. 28, à 4 ms. 15 Sgr.
— Rondolette sur un thême du Barbier de Seville de Rossini, Op. 31, à 4 ms. 20 Sgr.
— Air suisse variée, Op. 22½ Sgr.

John, Ch. Berceuse p. l. Piano, Op. 38 12½ Sgr.
— Venetienne. Barcarolle p. l. Piano. Op. 39. 17½ Sgr.
— Polka Aerienne p. l. Piano. Op. 40 10 Sgr.

Löschhorn, A. Diana. Piece characteristique p. l. Piano. Op. 36. 22½ Sgr.

Mozart, W. A Sinfonie à 4 m. Nrn. 2. D-dur 1 Thlr. 12 Sgr.

Reinhold, H Lydia Dance. Polka-Mazurka f. Pfte. 7½ Sgr.

Saro, H. Hubertus-Quadrille. Nach Motiven aus R. Tschirch's St. Hubertus-Jagd für das Piano. 10 Sgr.

Skubisch Rosamunde. Geistliche Arie mit engl. u. deutschem Text und Begleitung des Pianoforte 7½ Sgr.

Sprenkel, F. 4 Lieder f. 1 Singst. m. Begl. d. Pfte. Op. 7 17½ Sgr.
— Polka-Mazurka 5 Sgr.

Stolpe, C. Der erste Frühlingsmorgen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 10 Sgr.

Taubert, W. Bilderbuch. Album für Pianoforte. Op 101.
Einzeln: No. 1. Die Wunderpfeife. Ballade. 15 Sgr.
„ 2. Türkenbärte Alla turca. 15 Sgr.
„ 3. Maienfest. Interm pastorale 10 Sgr.
„ 4 Sancho Pansa und sein Esel. Alla spagnuola. 12½ Sgr.
„ 5. Gute Nacht. Notturno 10 Sgr.
„ 6. Trauerglöcklein Elégie 10 Sgr.
„ 7. Tanzet mit. Saltarello. 22½ Sgr.
„ 8. Der Kapellmeister. Humoreske. 17½ Sgr
Dasselbe complet 3 Thlr 5 Sgr.

Ulrich, Hugo, Symphonie H-moll. Op. 6. Orchesterst. 5 Thlr. 10.

Voss, Ch. Six Amusements élégants p. le Piano Op. 60. à 4 ms. Nr. 5. Le Rondeau 20 Sgr. Nr 6 Les Variations 15 Sgr.

An die geehrten Abonnenten.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden werden die geehrten Abonnenten der

Rheinischen Musikzeitung

freundlichst gebeten, den Jahrgang 1856 bei den betreffenden Buch- und Musikalienhandlungen recht bald zu bestellen. Derselbe kostet durch den Buchhandel bezogen Thlr. 2. — durch die Post pro Semester 1 Thlr. 2½ Sgr.

Der Verleger **M. Schloss** in **Cöln.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 51. Cöln, den 22. Dezember 1855. **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Biographische Erinnerung von Ludwig Foglar, vorgetragen in einer Soirée bei Hrn. Haslinger in Wien am 25. November.

Das Leben des Menschen erklärt seine Handlungen und Entschlüsse, die Thaten des Künstlers — wie des Dichters — sind seine Werke. Durch sie ergänzt sich das Bild seines Lebenslaufes, und wir verstehen und schätzen die Schöpfungen der Phantasie, die Errungenschaften des Geistes um so vollkommener, je inniger wir uns mit dem Erdengange ihres Urhebers, mit der Entwicklung seiner Seele vertraut gemacht haben. Das Leben unseres Gefeierten war ein heiteres glänzendes Gedicht; das Glück und die Muse wetteiferten in dem Bestreben ihre reizendsten Gaben über den Einen Liebling auszuströmen, und gerne mögen wir bei der Betrachtung dieses seltenen Schauspieles verweilen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, geboren zu Hamburg am 3. Februar 1809, ein Enkel des bekannten Philosophen Moses Mendelssohn, verdankte den ersten Unterricht seiner Mutter, einer hochgebildeten kunstsinnigen Frau. Gedächtniss, Auffassung und lebendige Wiedergabe, waren an dem Knaben so wunderbar entwickelt, dass er in seinem zwölften Jahre nach einmaligem Anhören des „Freischütz" die Ouverture und alle Hauptmotive der Oper, auswendig ohne Fehler nachspielte. Mühelos hatte er eine seltene Fertigkeit nicht nur auf dem Piano sondern auch auf der Orgel, der Violine und dem Cello, sowie im Partiturlesen erlangt und im Alter von 16 Jahren war er im Stande, ausser verschiedenen Sonaten, Charakterbildern, Quartetten und Gesangstücken, auch mehrere Symphonien und fünf Operetten, als Früchte seines Fleisses und Zeugnisse seiner Schöpferkraft aufzuweisen.

Der Theoretiker Zelter, der ihn einmal zu jener Zeit hörte, schrieb an seinen Freund Goethe: „Ich kann meiner Bewunderung kaum Herr werden, wie dieser Knabe riesig fortschreitet. Ueberall findet sich Neues, Schönes, Eigenes, Ursprüngliches; überall Geist, Fluss, dramatische Kraft!"

Allein nicht nur in musikalischer Richtung bewährte sich der vielseitige Trieb seines Genius, er war zugleich ein trefflicher Landschaftsmaler, und auf der Berliner Hochschule, wo er unter dem freudigsten Beifalle Göthe's ein Lustspiel des Terenz metrisch übersetzte, gehörte er zu den vorzüglichsten Schülern des berühmten Philosophen Hegel. Den Angelegenheiten der Nationen widmete er das aufrichtigste Interesse, und er stand offenkundig und freimüthig zu jener Partei, welche die Devise des reinsten Humanismus auf ihr Banner geschrieben.

Indess bestimmten ihn die Rathschläge von Carl Maria v. Weber und Cherubini, welche seinen eigentlichen Beruf erkannten, sich ausschliesslich der Musik zu widmen, und diese Muse, deren eifrigster Priester er geworden, hat ihn mit ihren weihevollsten Eingebungen belohnt. Anfangs von der Menge wenig verstanden, von der Kritik hartnäckig angefeindet, von dem Neide seiner Collegen auf alle Weise verhindert, brach sich sein mächtiges Talent in Deutschland dennoch siegreiche Bahn, wozu er freilich — den Umweg über England machen musste; denn erst, nachdem in London 1827 seine Werke einen beispiellosen Erfolg errungen und den Ruhm seines Namens übers Meer getragen hatten, entschloss sich auch die Heimath, ihm den Kranz der Anerkennung zu widmen.

Nun aber wurde er auch ein Gegenstand eines schwärmerischen Cultus, und ausser Goethe und Lord Byron hat vielleicht kein Genius der Neuzeit das Glück erlebt, persönlicher Zeuge des enthusiastischen Triumphes

seiner Werke zu sein. Aber nicht nur die gebildeten Nationen Europas, auch gekrönte Häupter wetteiferten in Zeichen der Huldigung für den Gefeierten. Die Könige von Sachsen und Preussen, sowie der Hof von Grossbritannien beehrten ihn mit Auszeichnungen und einträglichen Stellen. Die grossen Musikfeste in England, am Rhein und in Lüttich, die Leipziger Gewandhausconcerte unter seiner Leitung, sind unvergängliche Denksteine in den Annalen der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts.

Felix Mendelssohn vereinigte in sich drei künstlerische Eigenschaften, die sich selten zusammenfinden; er war Componist, Dirigent, und trotz den günstigsten äusseren Verhältnissen, war er mit gewissenhaft heiligem Ernste und unermüdlicher Ausdauer bei seinem Berufe. Eine versöhnende Liebenswürdigkeit goss den morgenrothen Strahl freier edler Menschlichkeit über sein häusliches Leben, in welchem er als glücklicher Gatte und Vater von fünf blühenden Kindern einen geistigen Mittelpunkt anregender Geselligkeit und heiteren Kunstwirkens bildete. Leider war die zartgeformte Schale den treibenden Kräften der Seele und den daraus entspringenden Anstrengungen nicht gewachsen, er fühlte diese Schwäche und sagte selber einst: »Mir gehören Frühling und Sommer des Lebens, Herbst und Winter sind mir versagt!« In dieser Vorahnung componirte er das liebliche Gedicht von Eichendorf: »Vergangen ist der lichte Tag«, und dieses Lied wurde sein Schwanengesang.

Er war in Leipzig, Ende September 1847, als er eine Freundin zu diesem seinem letzten Liede auf dem Piano begleitete; plötzlich wurde er leichenbleich und musste ohnmächtig fortgebracht werden. Wenige Wochen später erlag er dem Schlaganfalle im 38. Jahre seines Lebens.

Alle grösseren Städte Deutschlands, vor Allem Wien und Berlin, feierten bei dieser Nachricht Exequien. Wien beging besonders würdig diesen Anlass durch Aufführung des Oratoriums „Elias". Die Höfe von England, Preussen und Sachsen übersandten der Wittwe ehrenvolle Trost- und Beileidschreiben.

Wunderbar treffend passen auf Mendelssohn die schönen Worte, welche der tiefsinnige Börne dem Dichterfürsten Jean Paul nachrief: „Fragt Ihr, wo er geboren, wo er gelebt, wo seine Asche ruhe? — Vom Himmel ist er gekommen, auf der Erde hat er gewohnt, unser Herz ist — sein Grab!"

Felix! ja dreimal „glücklich" die Stunde, welche Dich der Welt geschenkt hat, der mit dem duftigen Märchenzauber der Wohllaute gesungen hat: „die Liebe," „die Freiheit«, „die Versöhnung«! — — — Erstarrt, in Eisesfesseln gebannt, liegt am Tage Deiner Geburt die Natur — aber nur scheinbar und für unsere äusseren Sinne; die Keime schlummern, aber es arbeiten die unvertilgbaren Lebenskräfte im Innern der Erde, des Baumstammes, der Gewässer.

So ist auch Dein Leib erstarrt, Felix, aber es pulsen gewaltig die geistigen Adern Deines Genius, welche Du in ewigen Werken ausgeströmt hast in die Welt der Gemüther. Hier imponirt uns die Kraft und Fülle der Gedanken, dort die Neuheit und Grazie der Harmonie, vor Allem aber die Klarheit und Verständlichkeit einer Poesie in Tönen, welche den Adel und die Zartheit Schillers mit der griechischen Plastik, der krystalhellen Formenreinheit Goethes verbindet.

Das Kind der Berge schon empfängt Mendelssohns „Volkslieder«, des Jünglings Jubel und Leid schwärmt im „Reiselied", in der »Wasserfahrt", und spricht verständlich zur Geliebten durch die „Lieder ohne Worte" Die Jungfrau schwebt auf den Flügeln des Gesanges und es wechselt der Frühlingshymnus mit dem Sonntagslied, indess die Männer Liebe und Wein feiern bei vollen Bechern und den Rhein wie die Donau entlang schmettert der herrliche Chor: »Lebe wohl, du deutscher Wald!"

Bald ist die laue blaue Nacht hereingebrochen, der Geist der Ruhe wogt in grossartigen Symphonien durch die feiernde Natur; geisterhaft umrauschen die sagenfinstern Klänge Fingals, Ossians und der Melusine — sie verschweben, und ihren Schatten folgen die finstern Schemen des Oedipus und der Antigone, es dröhnt der Orkus auf — und die Schauer der Griechentragödie überkommen uns.

Ein Blitz zerreisst jetzt die Nebelschleier, Psalmen umklingen unsere bange Seele und die versöhnenden Friedensgestalten, Paulus und Elias, durchschweben den blauen Sternenraum; sie aber begleitet wie eine Siegeshymne der erschütternde Lobgesang, welcher feiert den Sieg des Lichtes über die Finsterniss! Wie eine leuchtende Himmelsahnung tritt der Mond aus leichtem Silbergewölk, leise durchzittern reizende Harmonien das waldesduftige Thal, es athmet der See in blitzenden Ringen, schneeweisse Schwäne ziehen einen Wolkennachen über den klaren Spiegel, — des grössten Britten weltbeherrschender Genius beschreitet das grünende Ufer — und lauschet dem durch Töne verklärten Zauber seines wunderlichen Sommernachtstraumes.

Ja Felix, Du sollst uns bedeuten das Glück und die Freude, denn Du tröstest den Gram und entwaffnest das Unglück!

„Das Leben", sagt Börne, „wäre ein ewiges Verbluten, wenn nicht die Kunst wäre. Sie gewährt uns, was die Natur versagte: eine goldene Zeit, einen Frühling, der nicht abblüht, wolkenloses Glück und ewige Jugend! Der Dichter ist der Tröster der Menschheit!

Felix Mendelssohn aber — wir sagen es mit tiefempfundener Ueberzeugung — ist Dichter in des Tones schönster Bedeutung, und wir rufen seinem Genius die Worte zu, welche einst Prophet Goethe dem jungen Freunde zum Abschied ins Gedenkbuch schrieb:

Nur zu! auf weiter Töne Flur
Wirst manche Lust Du bereiten,
Wie Du's gethan mit Lieb und Glück. —
— Wir — wünschen Dich allesammt zurück!"

(Wanderer.)

Aus Cassel.

II.

(Schluss.)

Die einzige Novität, durch welche das Opernrepertoir bereichert wurde, war *Meyerbeer's* „Nordstern". Mit dieser seiner neuesten Oper bietet uns der berühmte Componist ein Werk dar, das, im Hinblicke auf seine brillante Ausstattung, wohl geeignet sein mag, das grössere Publikum in nicht geringem Grade anzuziehen, in Betracht seines musikalischen Werthes aber gegen frühere Werke des Meisters so namentlich gegen „Robert" und die „Hugenotten" wenigstens theilweise zurück steht. In der Musik zum „Nordstern" offenbart sich unleugbar weit mehr das seltene Combinationstalent, als der schöpferische Genius des bekanntlich hochbegabten und kenntnissreichen Componisten, der mit seinen umfangreichen und effectvollen Opern schon länger als zwei Decenien die bedeutenderen Bühnen Europas beherrscht, doch gewährt sie insofern immer noch lebhaftes Interesse, als sie durchaus dramatisch und charakteristisch ist. Nur bietet Scribe mit seinem Text dem Componisten nicht immer einen hinreichend dankbaren Vorwurf wenn schon nicht geleugnet werden kann, dass ernste und heitere Situationen so sehr mit einander wechseln, dass sie weder eine tragische, noch eine komische genannt werden kann. Aber für die einzelnen Momente der Situation und für die Motive, welche den Wechsel derselben herbeiführen, vermag man sich nicht hinreichend zu interessiren. Der Text ist theilweise sehr trivial und sagt wohl schon deswillen der Individualität des mehr dem Ernsten zugeneigten Componisten nicht vollkommen zu. Davon abgesehen, gehört das Libretto hinsichtlich der Form, wie des Stoffes nicht zu den besten, welche wir von *Scribe* besitzen; es enthält manches innerlich und äusserlich Unverbundene, historisch Unwahre und Unbegründete. Wir dürfen das Sujet der bereits mehrfach besprochenen Oper, das aus einzelnen Momenten aus dem Leben des Czaaren Peter des Grossen, nämlich die Entwickelung seiner Liebe zu Catharina und deren Erhebung zur Kaiserin besteht, wohl hier als bekannt voraus setzen; ebenso, dass *Meyerbeer* einzelne Tonstücke aus seiner eben nicht sehr verbreiteten Oper „das Feldlager in Schlesien" in den „Nordstern" übertragen hat. Wir gehören nicht zu denen, welche dies *Meyerbeer* zum Vorwurf machen und missbilligen, dass er den bekannten Dessauer Marsch zum sogenannten heiligen Marsch benutzt hat, zumal *Scribe* von den historischen Personen fast nichts weiter als die Namen beibehalten hat. *Meyerbeer* ist in Betreff dieses Anachronismus um so weniger zur Rechenschaft zu ziehen, wenn es sich erweisen lasst, dass dieser Marsch eigentlich italienischen Ursprungs ist und der Zeit Peter des Grossen angehört. Doch das Tonstück selbst, welches uns *Meyerbeer* hier mit Zugrundelegung des angeführten Marsches im Finale des zweiten Aktes vorführt, ist mehr eine scharfsinnig berechnete, als anziehende Toncombination. Wir fühlen uns von der allzukünstlichen Verbindung der heterogenen Tonsätze, gleich wie von der massenhaften Wirkung des Ganzen nur seltsam überrascht, nicht auch angezogen. Und alle Achtung vor der hohen Begabung und dem unbestreitbar grossen Verdienste *Meyerbeer's* um die dramatische Musik, so können wir doch den Werth gerade dieser Scene nicht so hoch, wie Andere anschlagen. Andere Stücke der Oper gewähren uns ein gleiches wenn nicht ein höheres Interesse. Als vorzugsweise dankbar treten die Partien der Catharina und des Peter hervor; von der Besetzung derselben hängt zum grossen Theil der Erfolg der Oper ab. Dieser war bei uns nur ein mittelmässiger, weil eben die Besetzung der genannten Rollen eine nicht ganz entsprechende war und somit die Ausführung manches zu wünschen liess. Die Rolle der Catharina war durch Frl. *Bamberg* und die des Peter durch Herrn *Hochheimer* besetzt. Gab auch die erstgenannte Sängerin durch Uebernahme dieser Partie aufs Neue einen rühmlichen Beweis ihres schätzbaren Talentes und unermüdlichen Fleisses, so weist sie doch die Natur ihrer Stimme auf das Gebiet des dramatischen,

nicht des Coloraturgesanges. Die Partie der Catharina, welche wir als eine Coloraturpartie zu bezeichnen haben findet daher in Frl. *Bamberg* nicht die entsprechende Repräsentantin. Auch für Herrn *Hochheimer* liegt die Partie des Peter nicht immer vortheilhaft. Weder der Umfang, noch die Tonlage, welche sie hin und wieder in Anspruch nimmt ist eine für den Sänger günstige, der zwar sehr schätzenswerthe Stimmmittel aber nicht den Grad der Gesangesvirtuosität besitzt, die zur wirksamsten Ausführung der erwähnten Partie erforderlich ist. Darum verkennen wir keineswegs, wie eifrig der hier beliebte Sänger um das Gelingen seiner Partie bemüht war und gönnen ihm nebst Frl. *Bamberg* die beifällige Anerkennung Seitens des Publikums. Auch die übrigen Mitwirkenden trugen, so viel sie vermochten, zum Gelingen des Ganzen bei, so namentlich Frl. *Masius*, (Prascovia), Frl. *Panzer*, (Nathalia), Fr. *Hartmann* (Ekimonna), Hr. *Schloss* (Danilowitz), Hr. *Curti* (Georg) und Hr. *Biberhofer* (Gritzenko).

Der Cäcilienverein und die Singakademie brachten, jener unter *Spohr's* Direction, diese unter der Leitung *Bott's*, die in diesen Blättern bereits ausführlich besprochene Composition der nach dänischen Volkssagen gedichteten Ballade „Erlkönigs Tochter" von *Gade* zur Aufführung. Das schöne Werk erwarb sich, obgleich es den hiesigen Musikfreunden nur im Clavierauszug vorgeführt wurde, auch bei uns warme Theilnahme und der Wunsch, dasselbe mit Orchesterbegleitung zu hören, ist ein allgemeiner. Die Abonnementsconcerte stehen in naher Aussicht; in dem ersten derselben wird Beethovens neunte Symphonie zu Gehör gelangen.

Kammermusik, insbesondere Violinquartetten und Claviertrios kommen hier leider immer noch nicht öffentlich, sondern nur in Privatzirkeln zur Aufführung. Die besten Productionen dieser Art finden in der Regel im Hause *Spohrs* statt, wobei der hochverehrte Meister, trotz seines vorgerückten Alters, immer noch in ausgezeichneter Weise mitwirkt. Auch während des gegenwärtigen Winterhalbjahrs hält der Referent hier Vorlesungen über Musik. Während des Zeitraums von fünf Monaten werden wöchentlich zwei Vorlesungen gehalten In diesem Cursus werden nur allgemein interessante Gegenstände der Kunstlehre, in Verbindung mit erläuternden Tonsätzen, zum Vortrag kommen.

O. Kraushaar.

Aus Hamburg,

den 19. December.

Ihre Setzer haben meinen vorigen Brief sehr stiefväterlich behandelt und mich verschiedene Dinge sagen lassen, bei denen sich etwas halbwegs Vernünftiges zu denken auch dem scharfsinnigsten Philologen schwer werden möchte. Gestatten Sie mir daher die Berichtigung einiger ganz sinnentstellender Druckfehler, Ein Musikstück, das die musikalische „*Verkürzung*" eines gegebenen poetischen Gedankens sein soll, dürfte in aller Welt schwerlich aufzufinden sein; dagegen wird man den Satz verständlich finden, wenn man statt „*Verkürzung*", „*Verkörperung*" lies't. — Auch unter einem „zweihändig gesetzten *oder* vierhändigen Marsch" wird man sich nicht leicht etwas denken können, wohl aber unter einem, wie ich gesagt hatte, von dem Spielenden, Brahms „zweihändig gesetzten, vierhändigen Marsch von Schubert". Warum man endlich die anerkennenden Ausdrücke fortgelassen mit denen ich das Violinsolo des Herrn Boje in der Bach'schen Ouvertüre bezeichnet hatte, ist mir unerklärlich.*) —

Der Bericht über eine Opernvorstellung, mit dem ich heute beginne, wird Sie interessiren, wenn ich Ihnen sage, dass die Oper Mozart's Zauberflöte war und dass der berühmte Bassist Formes den Sarastro darin sang. Dieser „*Fürst der Bassisten*", dieser „*Beherrscher im Reich der Töne*", — mit welchen überschwänglichen Titeln lobhudelnde Kritiken den Sänger freigebig beschenken, — gehört aber zu einer Klasse von Celebritäten, der ich meine Huldigung stets beharrlich versagen werde. Es ist die Klasse der mehr oder weniger reichbegabten, die Kunst aber nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als Vehikel einer gewissen Virtuosität bestimmter künstlerischer Eigenschaften, und vor Allem ihrer über Alles geliebten Person willen pflegenden — Afterkünstler. Auf den Namen eines Künstlers kann wenigstens unseres Erachtens ein Mann niemals begründeten Anspruch erheben, der, wie Herr Formes, sich gegen das Ganze eines Kunstwerks, in dem er mitwirkt, mit vollkommener Gleichgültigkeit verhält, seine Soli aber lediglich zu einer selbstgefälligen Schaustellung seiner physischen Mittel, zu einer, ich möchte sagen, anatomischen Darlegung der in seinem Brustkasten wohnenden tiefen Töne benutzt, die er ohne jede Rücksicht auf den Geist des Musikstücks, auf den Zusammenhang der musikalischen Phrase, auf Tempo, Rhythmus und Tact, auf dem Präsentirteller dem Publikum vorgesetzt und so lange vorhält, bis das erforderliche Murmeln der Bewunderung bei den bassbegeister-

*) Weil sich im Manuscript nichts hierüber vorfand.
Anm. d. Herausgebers.

ten Zuhörern erregt ist. — Herr Formes hat eine, wiewohl in den höhern Lagen durchaus nicht mehr frische, ungewöhnlich starke und besonders in der Tiefe sehr schöne Stimme, er versteht auch, so weit es jene eitle Tonparade gestattet, gut zu declamiren, den Wortsinn seines Gesanges mit seltener Klarheit und Deutlichkeit hervorzuheben, — damit sind aber auch für uns seine unendlich gepriesenen Vorzüge erschöpft. Der eigentlich musicalische Vortrag wird jener eben geschilderten Unmanier gänzlich geopfert, die musikalische Phrase dadurch oft bis zur Unkenntlickeit verzerrt, crescendo und diminuendo, forte und piano ohne jede Rücksicht auf den musikalischen Zusammenhang beliebig angewandt, wie es der jedesmal zur Schau gestellte tiefe Ton erfordert. — Einen äusserst wohlthuenden Gegensatz gegen dieses coquette Treiben, bildete das echt künstlerische Aufgehen in den musikalischen Theil ihrer Rolle, die keusche Bescheidenheit, mit welcher Fräulein Michal ihre schwierige Parthie der Königin der Nacht durchführte. Dass diese Eigenschaften nur durch bedeutende musikalische Fähigkeiten Werth erhalten, versteht sich von selbst. Fräulein Michal vereinigt aber mit einer Stimme von schönem weichem Klang eine grosse Innigkeit des Vortrags und eine ganz virtuose Caloratur. Wir hörten von ihr seitdem noch in mehreren Concerten schwedische Lieder, eine Arie aus dem Elias von Mendelssohn und eine Arie aus Mozart's Figaro, welche Vorträge uns nur in unserer Ueberzeugung, dass diese Dame sich den besten Sängerinnen unserer Zeit würdig anreiht, bestärken konnte. — Das eine der erwähnten Concerte war ein von der Graedener'schen Akademie zum Besten einer wohlthätigen Anstalt gegebenes, in welchem Mendelssohn's Lobgesang die Hauptaufführung bildete. — Die Ausführung gereichte dem jungen Verein und seinem Dirigenten zu grosser Ehre: Die Chöre gingen frisch und präcis, besser als in dem drei Tage später gegebenen philharmonischen Concert, wo wir den Lobgesang zum zweiten Mal von der Grund'schen Akademie hören mussten, während die Symphonie bei dieser letzteren Aufführung vorzüglicher zu Gehör gebracht wurde. — Herr Jaell, von dem wir in diesem Concert zwei Sätze aus dem Chopin'schen Emoll Concert, eine leidige Paraphrase über Motive aus Wagner'schen Opern, und die Clavierstimme in der Beethoven'schen Fantasie mit Chor hörten, hat eine vollendete Technik, ein ungemein elegantes und graziöses Spiel, dem es jedoch an tieferer practischer Auffassung zu fehlen scheint.

Besprechung neu erschienener Musikalien.

F. C. Klauer. 3 Lieder von O. v. Redwitz für eine Sopranstimme mit Pianoforte. Op. 40. Leipzig, Kahnt. 10 Sgr.

Wir begrüssen dieses Heft mit einer gewissen Freude da der Inhalt desselben nichts gekünsteltes, sondern das reine Gefühl einer poetischen Seele enthält. Die Lieder sind ansprechend und leicht in der Ausführung.

M. Schoen. 2 Duetten für 2 Violinen zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler. Op. 6. Zweite Auflage. Breslau, Leuckart. Preis 1 Thlr.

Schon das Bedürfniss, von diesem Werke eine zweite Auflage zu veranstalten, würde allein für die Gediegenheit desselben sprechen, wenn wir nicht nach genommener Einsicht in demselben gefunden, dass dasselbe bietet, was es verspricht. Die Duette sind sehr hübsch, melodiös, die Passagen fliessend und die Schwierigkeit leicht zu überwinden.

J. Stern. 3 Volkslieder für Sopran, Alt Tenor und Bass. Op. 32. Lief. II. Berlin, Schlesinger. Partitur und Stimmen 20 Sgr.

Volkslieder in mehrstimmiger Behandlung haben immer etwas Anziehendes, da in ihnen meist eine gesunde, frische Melodie, frei von allen unnatürlichen Schnörkeleien und Figuren vorsherrschend ist. Obige haben auch noch den Vorzug, dass sie bei ihrer den Volkscharakter tragende einfach reinen Composition für gemischte Stimmen verfasst sind.

C. Lührss. Mädchenlieder von C. Geibel für eine Singstimme mit Piano. Op. 12. No II. Berlin, Schlesinger, 12½ Sgr.

Diese drei Lieder bilden eigentlich ein Ganzes und erwecken bei Allen, denen wehmüthige Klänge und Poesien anziehend sind, ein Interesse von ziemlich hohem Grade.

C. Lührss. 12 Lieder für eine Singstimme und Piano. Op. 19. Berlin, Schlesinger. 2 Hefte à 25 Sgr.

Eine interessante Sammlung von Gesängen für eine hohe Stimmlage berechnet, welche für jeden Sänger höchst lohnend. Da der Raum uns nicht gestattet, auf jedes einzelne Lied näher einzugehen, so beschränken wir uns darauf, im Allgemeinen anzudeuten, dass der Componist derselben den Kranz der deutschen Lieder mit neuen schönen Blüthen bereichert hat.

Deutsche Tonhalle.

Die um den, im August v. J. für eine Symphonie ausgesetzten Preis in der festgesetzten Zeit eingekommenen 39 Bewerbungen sind durch die als Preisrichter erwählten Herren Dr. *L. Spohr*, *V. Lachner* und *F. Hiller* beurtheilt worden.

Das Ergebnisss dieser Beurtheilung ist folgendes:

Den Preis erhielt zuerkannt: das Werk des Herrn *H. Neumann* in Heiligenstadt; besonders belobt sind: die Werke der Herren *F. W. Markull* in Danzig, *Rich. Wuerst* in Berlin, *K. J. Bischoff* in Frankfurt a/M, *Wilh. Hansen* in Hannover, *Emil Büchner* in Leipzig, *Anonym* in Wien und *Ernst Pauer* in London; belobt wurden die Werke der Herren *Johann Herbeck* und *Pius Richter* in Wien, des Herrn *Eduard Kunz* in Worms, und der Herren *Karl Aug. Zwicker* und *Fried. Lux* in Mainz.

Wegen Rücksendung der sämmtlichen Bewerbungen sind die Vereinssatzungen massgebend.

MANNHEIM, den 10. Dec. 1855.

Der Vorstand.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Cöln. In dem fünften Gesellschafts-Concert, welches am 16. December unter Leitung des Herrn Capellmeisters Hiller stattfand, hörten wir folgende Werke: Sinfonie in Cdur von Fr. Schubert. — Introduktion zur Oper „Wilhelm Tell" von Rossini. — Ouvertüre zur Oper „Wilhelm Tell" von Rossini — „Der Sommer" aus den „Jahreszeiten" von J. Haydn — Ouvertüre zur „Leonore" von Beethoven. — Die Sinfonie von Schubert sowie die Leonoren-Ouvertüre wurden mit grosser Bravour gespielt und obgleich ersterer fast eine volle Stunde in Anspruch nahm, vom zahlreichen Publikum mit wahrem Interesse entgegen genommen. Wir können nicht begreifen, weshalb die Concert-Direction die Ouvertüre zu „Wilhelm Tell" nach der Introduction setzte, da der Eindruck des Ganzen hierdurch nur leiden konnte. Der Grund, zwei grosse Orchester-Werke nicht aufeinander folgen zu lassen, kann nicht stichhaltig sein, indem in der Verschiedenheit der beiden wahrhaft grossartigen Compositionen mehr als hinreichende Abwechselung lag und ganz gewiss Niemand eine solche Neuerung irgendwie auffallend gefunden haben würde. Die Ouvertüre wurde mit Ausnahme einiger Unsicherheiten im Vortrag des Solos für das Violoncell, sowie der schwankenden Stimmung des englischen Horns, vorzüglich zu Gehör gebracht und machte grosse Wirkung. Sowohl in der Introduktion zu „Wilhelm Tell" als auch im Sommer der Jahreszeiten waren die Solis und der Chor sehr brav. Fräul. Brenken sang zwar etwas kalt, aber mit grosser Sicherheit; die Herren Pütz und DuMont-Fier lösten ihre Aufgabe mit der an ihnen gewohnten Meisterschaft.

Dresden. Seit lange habe ich Ihnen keinen Bericht über biesige Concerte etc. gesandt und zwar aus dem einfachen Grunde, weil hier ein musikalisches Schweigen ist; desshalb war es sehr erfreulich, als am 10. ds. Mts. der biesige Chorgesang-Verein, das Paradies und die Peri v. R. Schumann zur Aufführung brachte. Die Solis waren in den Händen von Dilettanten, welche bei der unglücklichen Stimmführung derselben, ihr möglichstes thaten, ohne jedoch auf das Publikum nur irgendwie zu wirken, weil überhaupt die sogenannte Zukunftsmusik nirgends einen unterhaltbareren Boden findet als hier. Die Chöre wurden, unter der trefflichen Leitung des Dirigenten Herrn Fretschner ganz vorzüglich executirt, und so brav auch jeder Einzelne seine Schuldigkeit that, so war die Wirkung auf die sehr zahlreichen Zuhörer doch nur eine äusserst laue zu nennen, denn diese Art Musik trifft nicht den rechten Fleck am Herzen. — Heute am 13. d. M. giebt der Belgische Virtuose Herr Jehin-Prume ein Concert, über welches ich Ihnen nächstens treu berichten werde. Die Oper hat bis jetzt nichts Neues gebracht; doch morgen bekommen wir etwas altes, neu aufgewärmt (Fra Diavolo). — Marie Wieck fordert im hiesigen Tageblatte auf, da es ihr unter jetzigen Umständen nicht möglich ist — eigene Concerte zu geben, so möge Jeder, welcher sie zu hören wünscht, sich schriftlich an sie wenden, wonach sie Alle, so weit es der kleine Raum ihrer Wohnung gestattet, berücksichtigen wird. Referent gehört zu den Glücklichen, welche sie gehört, und durch ihr Spiel auf das höchste befriedigt ist. Doch mit Gesangsvorträgen sollte Fräulein Wieck sich nicht befassen, denn diese stehen in zu grossem Missverhältniss zu ihren Leistungen als Clavierspielerin.

Wien. Die Direktion des Hofoperntheaters hat dem Tenoristen Steger, dessen Contract am 1. April 1856 zu Ende geht, eine Jahresgage von 12,000 fl. auf 10 Jahre, dreimonatlicher Urlaub und im Fall der Dienstuntauglichkeit eine Pension von 4000 fl. angeboten. Steger hat sich jedoch ablehnend ausgesprochen und zieht vor, einen ungemein glänzenden Antrag nach Amerika anzunehmen. — Die vielfach ventilirte Theaterbilletfrage hat eine neue Wendung erhalten. Meyerbeer, welcher vor einigen Tagen erkrankte, will nämlich, falls die feindselige Massregel Seitens der Oberdirection nicht rechtzeitig zurückgenommen wird, die persönliche Leitung des „Nordsterns" ablehnen und vor der ersten Aufführung desselben unsere Residenz verlassen. — Es ist sonach nicht zu zweifeln, dass es durch diesen Zwischenfall gelingen dürfte, der halsstarrigen Oberleitung des Hoftheaters die bezüglichen Zugeständnisse abzuzwingen.

Paris. Der sowohl als Componist wie auch als Dichter populär gewordene Frédéric Berat starb am 3. Dezember; zu seinen bekanntesten Compositionen gehören die Romanzen „la Normandie", la lisette, le Marchand de chansons etc. — In den nächsten Tagen wird Mad. Tedesco wieder in der grossen Oper auftreten, da sie einen neuen Contract unterzeichnet hat. — Der Geiger Arningand macht eine Kunstreise durch Holland. — Eine Oper von Carlo Pedrotti „Fiorina o la fanciulla di Glaris" kam am 8. December in der italienischen Oper zur Aufführung ohne besonderen Beifall gefunden zu haben, da weder Musik noch Libretto irgendwie Hervorragendes bieten. — Im Lyrischen Theater wurde

Carafa's Oper „Le Sclitaire" zum ersten Mal gegeben und würde vielleicht ebenso gefallen haben wie in früheren Jahren, wenn die Sänger nicht sehr viel zu wünschen übrig gelassen. — Sophie Crüvelli hat ihren Contract, welcher Ende dieses Monats erlischt, nicht mehr erneuern wollen. — Die Direction hat die Alboni auf drei Jahre engagirt. —

Mozart. Gelegentlich der Vorbereitungen, welche für das auf den 27. Januar des nächsten Jahres fallende Jubiläum der Geburt unseres grössten Tonmeisters Mozart in Wien getroffen werden, wird berichtet, dass der dortige Musikalienhändler Glöggl vor Kurzem einen interessanten Fund in Bezug auf Mozart gemacht habe Er wolle nämlich, nachdem schon vor Jahren angestellte Untersuchungen auf dem St. Marxer Friedhofe, Mozart's Grab aufzufinden, vergeblich gewesen, nun ermittelt haben, dass unter den Todtengräbern jenes Friedhofes sich die Tradition erhalten habe, der bei Mozart's Leichenbegängniss zugegen gewesene Todtengräber habe an der Stelle des Grabes einen Weidenstrauch gepflanzt. Die Tradition von der jetzt zu einem kräftigen Baume herangewachsenen „Mozartweide" lebe bis heute unter den Todtengräbern fort. Muss es nun allerdings schon auffallen, dass frühere Nachforschungen sich nicht auch auf die Todtengräber, deren Amt nicht selten in der Familie fortlebt, erstreckt haben und dabei bereits eine angeblich fortlebende Tradition von jener Weide zur Kenntniss gekommen sein sollte, so haben wir noch einen besondern Grund, dieser gewiss Allen bedeutsamen Angelegenheit ein paar Worte zu widmen. In C. Gollmick's (1852 erschienenen „Rosen und Dornen" findet sich nämlich eine Mittheilung, wonach man glauben musste, die Ruhestätte des grossen Meisters sei bereits damals ermittelt worden. In Beziehung auf die Absicht der berühmten Sängerin Frau von Hasselt-Barth, dem verewigten Meister auf der Stelle, wo seine Gebeine ruhen, ein Denkmal setzen zu lassen, wird in jenem Buche erzählt, dass durch die Aufzeichnung eines Hofmusikers, der mit einigen wenigen Freunden bei Mozart's Begräbniss zugegen gewesen, der Ort von dessen Grab genau bestimmt sei. Es sollte darnach das achte Grab der sechsten Reihe links von dem Eingang sein. So erfuhr der Schreiber des von Gollmick mitgetheilten Briefes von dem — Todtengräber des St. Marxer Friedhofes, der ihm auch einen Strauss von Fliederblüthe von dem Hügel pflückte. Endlich wird beigefügt, dass nach diesem Aufschlusse Frau von Hasselt-Barth entschlossen gewesen, das Denkmal auf den bezeichneten Platz setzen zu lassen. Ist dies und in dieser Weise zur Ausführung gekommen? Wir sind nicht im Stande, diese Frage zu beantworten. Man sieht indess leicht, dass diese ältere Mittheilung und was neuerdings von Wien berichtet wird, erhebliche Widersprüche enthält, namentlich auch jene Erzählung der Todtengräber des genannten Friedhofs in's Spiel bringt, der von einer Tradition über die „Mozartsweide" nichts weiss. Es ist Flieder auf seinem Mozartgrabe. Möglich, dass er das Grab des Meisters auf seinen Bezirk gedichtet, um dahin das Denkmal und dessen allenfallsige Revenüen zu erhalten. Wir brachten die Sache in Anregung, um Besserunterrichteten Gelegenheit zu geben, sich durch etwaige Aufschlüsse den Dank der Verehrer des grossen Meisters zu erwerben. Bedarf dieser auch keines äusserlichen Erinnerungszeichens, um fortzuleben, so lange es ein Reich der Töne gibt, so muss doch Alles, was mit ihm in Verbindung steht, von Interesse sein.

Rundschau.

Jenny Lind-Goldschmidt erhält für jede Soirée in welcher sie in London singt 12,500 frs; so lautet der Contract den die Künstlerin mit Herrn Mitchell gemacht. —

Thalberg gab sein erstes Concert in Buenos-Ayros und erregte ungeheuren Enthusiasmus.

Der Violinspieler Ernst gab in Dijon zwei sehr besuchte Concerte und entzückte alle Zuhörer durch seine Elegie.

Der „Troubadour" von Verdi ist auf dem Hoftheater in Darmstadt aufgeführt worden, fand jedoch keinen Beifall.

Meyerbeer's Oper „Die Hugenotten" macht in Mailand eine so ausserordentliche Sensation, dass die Sitzplätze im Theater schon auf mehrere Wochen hinaus vergriffen sind.

In Magdeburg wurde Hiller's Symphonie „Es muss doch Frühling werden", mit bedeutendem Erfolge aufgeführt.

Wagner's Oper „Tannhäuser" kam in Königsberg bereits 27 Mal bei vollem Hause zur Aufführung.

Eine neue komische Oper von Hoven „Lips Tullian" wird in Weimar gegeben.

Frau Clara Schumann ist zu Concerten nach Rostock abgereist und wird sich von dort nach Wien begeben.

Die Signale melden auf Wunsch von Frau Clara Schumann, dass in sämmtlichen Werken ihres Gatten die Metronomisirung unrichtig ist; derselbe ist erst später dahinter gekommen, dass er im Besitz eines nicht richtig schwingenden Metromoms war und dass dadurch alle Tempis um vieles schneller angegeben sind, als wie sie in der Intention des Componisten lagen.

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.

Rheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Nro. 52. Cöln, den 29. Dezember 1855. **VI. Jahrg.**

Von dieser Zeitung erscheint jede Woche eine Nummer. — Der Abonnements-Preis pro Jahr beträgt 4 Thlr.
Durch die Post bezogen 4 Thlr. 10 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Insertions-Gebühren pro Petit-Zeile 2 Sgr. — Briefe und Pakete werden unter der Adresse des Verlegers M. Schloss in Cöln erbeten.

Künstlerpflicht.

Von **B. Damcke.***)

I.

Mit Recht sind die Deutschen stolz auf den Rang, den sie in der musikalischen Welt einnehmen. Was die Niederländer dem 15. und 16. Jahrhundert waren, das und noch mehr sind die Deutschen dem verflossenen und dem gegenwärtigen. Auf die glorreiche Kette niederländischer Meister, welche mit Dufay begann und mit Lasso zu Ende ging, folgte unmittelbar in Deutschland eine Reihe genialer Meister, welche, auf der Schwelle des 17. Jahrhunderts beginnend, bis in die neuere Zeit sich ohne Unterbrechung folgte. Das nächste Recht auf die glänzende Erbschaft der niederländischen Meister schien allerdings den Italienern zu gebühren; denn Italien bildete den Brennpunkt des geistigen Lebens und hatte mehr als irgend ein anderes Land die musikalische Kunst gepflegt. Auch war es in der That der Römer Palestrina, welcher die niederländische Kunst in seinen unvergänglichen Werken zu einer bisher kaum geahnten geistigen Entfaltung brachte und auf seine Zöglinge und Nachfolger fortpflanzte.

Der grosse Begründer der römischen Tonschule bildete zugleich den Höhepunkt derselben und wurde von keinem seiner Nachfolger erreicht. Auch begann zu Palestrinas Zeit eine Richtung kräftig hervorzutreten, die von den Künstlern verachtet, von den Laien geliebt, schon geraume Zeit hindurch im Stillen vorbereitet war. Diese neue Richtung bildete zu der bisher befolgten einen entschiedenen Gegensatz; sie erstrebte den Ausdruck der individuellen Gefühle und Leidenschaften, während die ältere contrapunctische Kunst sich begnügte, die Collectivempfindung der in der Kirche versammelten Menge der Gläubigen zum Ausspruch zu bringen. Hatte die Musik bisher nur dem Göttlichen gedient, so trat sie jetzt auch in das Menschliche hinüber. Der Einzelgesang brachte die seit Jahrhunderten vergessene Melodie wieder zu Ehren. Die Begleitung erforderte eine harmonische Biegsamkeit, deren das System der Kirchentöne nicht fähig war; so entstand ein neues, unser heutiges Tonsystem. Die Instrumentalmusik gelangte zu selbständiger Entfaltung im Dienste der glänzend hervortretenden Oper, welche mit ihrem reichen Schaugepränge und üppigen Sinnenreize den Sieg der neuen Richtung entschied und die ältere in die ernsten Hallen der Kirche verwies, wo sie noch eine kurze Zeitlang bemüht blieb, sich in ihrer früheren Reinheit zu bewahren.

Fast gleichzeitig mit dem Verschwinden der Niederländer vom musikalischen Schauplatze fand jene gewaltige Revolution statt, welche der alten Musik ein Ende machte und eine ihrer Tendenz wie ihrem System nach völlig neue zur allgemeinen Herrschaft brachte. Die Italiener, wie sie die Schöpfer der neuen Musik gewesen waren, wurden auch ihre ersten Pfleger und herrschten als solche eine Zeit in der musikalischen Welt. Bald verlor aber Italien jene moralische Würde und Kraft, welche zum Gedeihen und Fortschreiten der Kunst das unerlässlichste Erforderniss ist. Scarlatti, Durante, Leo, die grossen neapolitanischen Meister hatten in edlem Sinne die neuen Kunstformen ausgebildet und vervollständigt. Mit diesen Meistern ging aber die italienische Suprematie zu Ende. Die Periode moralischer Erschlaffung begann: der Sinnlichkeit ward immer mehr Raum gegeben, Zugeständnisse aller Art wurden dem Geschmacke der Menge gemacht. So ging die italienische Kunst mit raschen Schritten ihrem Verfalle entgegen. Ohne Kraft, ohne Würde, wusste sie weder ihre Herr-

*) Aus den Blättern für Musik.

schaft, noch ihre Selbstständigkeit zu behaupten, bis endlich die frühere Herrscherin zur unterwürfigen, charakterlosen Sclavin der Gesangsvirtuosen herabsank.

Glücklicher war die musikalische Kunst in Deutschland. Während sie in Italien seit dem Auftreten des Einzelgesanges und der Oper allmählig von der Höhe, zu welcher Palestrina sie erhoben hatte, herabstieg, fand in Deutschland das Entgegengesetzte Statt. Kaum war durch Peri und Monteverde die, bisher nur von ungeschickten Händen gepflegte neue Richtung stark genug geworden um einen entscheidenden Einfluss auf die gesammte Kunst geltend machen zu können, als schon ein deutscher Meister sich ihrer bemächtigte, sie über die Alpen führte und in den Boden seiner Heimath verpflanzte, wo sie ungleich edlere und kräftigere Früchte brachte, als in Italien. Heinrich Schütz, der erste deutsche Operncomponist, war auch das erste Glied jener Kette von Giganten, welche, stärker und gewaltiger von Glied zu Glied, durch mehr als zwei Jahrhunderte sich hinzog. Dem Neffen und Schüler Schützens, Heinrich Albert, gebührt zwar kein Platz an jenem glänzenden Reigen, doch dürfen wir nicht vergessen, dass er der Schöpfer einer Kunstform wurde, um welche alle anderen Nationen uns beneiden: des deutschen Liedes. Dann aber, in ununterbrochener Folge, erschienen die grössten Heroen, welche die Kunstgeschichte kennt: Bach, in innigster Geistesverwandtschaft zu Schütz stehend, Händel der eigentliche Schöpfer des Oratoriums, Gluck, der grosse dramatische Reformator, und endlich das strahlende Triumvirat, Haydn, Mozart und Beethoven, durch welches die musikalische Kunst in allen ihren Richtungen zu einer Höhe erhoben wurde, von welcher ein weiteres Aufsteigen zweifelhaft, wenn nicht unmöglich scheint.

Zwei Jahrhunderte ununterbrochener geistiger Grösse und Gewalt, haben der deutschen Kunst den Vorrang und Ehrenplatz gesichert. So in früheren Zeiten niederländische Tonkünstler von Päbsten, Königen und Fürsten berufen wurden, um als Sänger, Tonsetzer und Leiter die Kapellen zu verherrlichen, so sind es jetzt die Deutschen, welche in allen Theilen der Welt als die bedeutendsten Musiker geachtet und gesucht werden. Mit Stolz dürfen wir unsgestehen, dass eine so allgemeine Anerkennung auch eine verdiente sei, denn trotz einiger Ausnahmen wie sie überall vorkommen, zeichnen sich die deutschen Künstler fortwährend durch gründliches Streben und ernsten Sinn ehrenhaft aus. Je kostbarer aber ein Besitzthum ist, um so sorfältiger muss es überwacht werden. Niederländer und Italiener waren einst nicht minder gross, als es jetzt die Deutschen sind, und doch ist ihre Grösse verschwunden, ihre Herrschaft in andere Länder übergegangen; sorgen wir also, dass ein ähnliches Loos nicht auch uns ereile. Noch stehen wir, sehen wir, dass wir nicht fallen! — Unsere Künstlerpflicht ist, sorgsam zu forschen, von welcher Seite unserer Kunst Verfall drohen könnte, und dann mit all unsern Kräften dagegen anzukämpfen!

Die Ursachen, welche den Verfall jener beiden vor uns herrschenden Nationen herbeiführten, können unserer Wachsamkeit eine bestimmte Richtung geben. Erkennen wir die Klippen, an denen unsere Vorgänger scheiterten, so werden wir sie zu vermeiden wissen.

Man darf sagen, dass die Niederländer ihr Geschick nicht selbst verschuldeten. Ihr Verfall begann, als eine neue, dem Ausdrucksvollen, Leidenschaftlichen zugewendete Richtung sich geltend machte, eine Richtung, welcher der ruhige, vorzugsweise verständige Sinn dieser Nation nicht zu folgen vurmochte.

Die Italiener dagegen verschuldeten selbst den Verlust ihrer kurzen Herrschaft, indem sie, um dieselbe zu sichern, dem Geschmackeder Menge Zugeständnisse machten und so die wahreSphäre ihrer Mission verliessen.

Das Loos der Niederländer ist bis jetzt für uns Deutsche nicht zu besorgen.

Von einem neuen Geiste, einer wahrhaft neuen Richtung ist nirgends eine Spur zu entdecken.

II.

Dagegen kann der Verfall der Italiener uns als warnendes Beispiel dienen: das Wort Zugeständnisse steht auch auf der Fahne mancher deutschen Künstler und hat schon viel Unheil herbeigeführt.

Unsere Kunst bleibt ihrer Mission getreu, so lange sie sich als ein Höheres, Uebersinnliches geltend macht, die Hörer beherrscht und zu unbedingter, begeisterter Hingebung nöthigt. Sie verleugnet ihr eigentliches Wesen und geht dem Verfalle entgegen, sobald sie, nicht mehr fähig, die Hörer zu erheben, zu ihnen hinabsteigt, ihren Launen schmeichelt, um ihren Beifall buhlt.

Die Stellung des Publikums, dem Künstler gegenüber, ist die eines Bildung und Erhebung Suchenden. Der Künstler ist Priester einer erhabenen Gottheit; die Menge lauscht gläubig seinem Ausspruche, lässt

willig sich von ihm leiten. Bietet er aber Unziemliches, Seiltänzersprünge und Taschenspielerstückchen, lügt er, der Erfahrene, sich dem unerfahrenen Geschmacke seiner Hörer, so schmäht er die Gottheit, zu deren Dienste er berufen war und führt Verwirrung und Unheil, ja seinen eigenen Untergang herbei. Denn wie kann die Welt den Priester noch achten, wenn sie der Gottheit selbst keine Achtung mehr zollt? . . . . . und sie kann eine Gottheit nicht achten, die sie vom eigenen Priester geschmäht sieht. Die Zahl der abtrünnigen Priester ist leider auch unter den Deutschen hoch gestiegen; besonders seit die glänzenden Fortschritte der technischen Ausbildung eine Classe von Künstlern hervorgerufen haben, die in der blosen Virtuosität ihre höchste Aufgabe erkennen.

Die Virtuosität kann sehr wohl zur Verwirklichung wahrhaft künstlerischer Tendenz dienen; Mozart, Beethoven, Hummel, Spohr, Mendelssohn haben dies genugsam bewiesen. Sobald sie aber nur ihrer selbst willen auftritt, ist sie eine schlimme Feindin der Kunst, weil sie mit dem Materiale der Kunst etwas dem Wesen derselben völlig Fremdes beabsichtigt. Sie ist die wuchernde Schlingpflanze, welche den Bau der Kunst umrankt und ihn tödtet, wenn nicht zeitig geholfen wird.

Die meisten heutigen Virtuosen sehen in der Kunst nur das Mittel, ihre Fertigkeit geltend zu machen, — das Holzgerüst, auf dem sie vor der Menge ihre Kunststücke ausführen. Ihr höchstes Ziel ist ein rauschender Applaus; um diesen zu erlangen sind sie zu Allem bereit. Im Leben sind sie ehrliche, anständige Leute, die sich nie etwas Unanständiges zu Schulden kommen lassen würden; dass es aber auch in der Kunst ein Gewissen und ein Schicklichkeitsgefühl gebe, scheint ihnen gänzlich verborgen zu sein.

Die Effekthascherei ist ein schlimmer Krebsschaden, der an der modernen Musik nagt.

Denn wenn einmal das natürliche Schöne verlassen wird, wenn der Genuss durch künstliche (d. h. unnatürliche) Reizmittel herbeigeführt werden soll, dann ist kein Stillstand mehr möglich; was heute genügte, muss morgen überboten werden, auf das Kräftigste muss das Gewürzte folgen, auf das Gewürzte das Beissende, auf Beissende das Aetzende und so fort, bis kein Ueberbieten mehr möglich ist und das verwöhnte Publikum sich unwillig abwendet.

„Man muss dem Publikum Zugeständnisse machen!“ so schallt es heute aus dem Munde so mancher Künstler. Zugeständnisse machen! Was heisst das? Etwas geben, was man nicht geben dürfte, den Schein von Etwas, was man nicht wirklich ist, annehmen, mit einem Worte, seine wahre Individualität verleugnen.

Aber die Kunst ist keine Maskerade, nicht todte Larven verlangt sie, sondern Leben und Wahrheit. Individualität, reine gesunde Individualität thut ihr vor Allem Noth — und in unserer, mit so manchen Krankheiten belasteten Zeit mehr als je. Eine wahrhaft künstlerische Individualität ist Talent; glücklich wer sie besitzt und ihr folgt! Thöricht, thöricht und verblendet zugleich, wer sie verläugnet und durch die sogenannten Zugeständnisse mehr zu erlangen glaubt!

Diese Zugeständnisse sind Beleidigung, nicht allein für die Kunst, sondern zugleich für das Publikum, welches durch sie für unfähig erklärt wird, das natürlich Schöne zu erfassen.

Jede Kunstgattung hat ihre bestimmt gezogene Grenzen. Die Pflicht des Künstlers ist, nicht die Grenzen zu überschreiten, sondern sie möglichst zu erweitern, -- aber nicht nach unten, sondern nach oben hin. Der Künstler, welcher dem Geschmacke der Menge schmeichelt, erniedrigt sich und die Kunst. Auch ist es thöricht, zu glauben, eine Erniedrigung könne zu wahrer Popularität führen. Nur das Beste und Höchste was über der Menge erhaben bleibt, hat nachhaltigen Werth und kann auf dauernde Anerkennung rechnen. Grelle Effekte und Kunststückchen, zur Hauptsache gemacht, Nebendinge, können der Menge wohl einen augenblicklichen Beifall abgewinnen, aber keine bleibende Achtung; und das Urtheil der Verständigen, wenn es auch Anfangs von dem Geschrei der Menge übertäubt wird, ist doch am Ende immer das, was bleibt und entscheidet.

Leider ist in unseren Tagen die Stellung des Künstlers meist der Art, dass es ihm schwer wird, sein Gewissen völlig rein zu bewahren. Die Zahl der Musiker denen die Kunst als Broderwerb dient, ist unverhältnissmässig gross. Vom Publikum müssen sie leben, so gehorchen und schmeicheln sie diesem, oft wohl mit blutendem Herzen und nur der Nothwendigkeit nachgebend, denn was der eine versagt, thun Andere mit freundlicher Bereitwilligkeit, — die Kunst aber leidet darunter. Nur eine völlige Umwälzung der jetzigen Verhältnisse des Künstlerlebens könnte hier nachhaltig Hülfe bringen.

Aus Wiesbaden.

Der Winter bietet bei uns in Bezug auf musikalische Genüsse gewöhnlich nichts von besonderer Bedeutung; die *Oper* geht mit ihren statirten Kräften ihren ruhigen Gang, während sie im Sommer durch viele bewegliche Kräfte, die gleich den Zugvögeln ankommen und wieder abgehen, in beständiger Erregtheit erhalten wird; die *Concerte* sind meistentheils schon alle zum Voraus berechnet. — Die 2 Concerte des Theaterorchesters, die des Cäcilienvereins, andere einzelner Mitglieder des Orchesters, wie einzelner Mitglieder der Oper, dazwischen das eine oder das andere zu wohlthätigen Zwecken. In Bezug auf die grösseren Concertleistungen überhaupt ist indess seit kurzer Zeit eine neue Bahn eingeleitet die von grosser Bedeutsamkeit zu werden verspricht und uns besondere Gediegenheit jener garantirt. — Dem *Cäcilienverein*, jetzt unter der Leitung des Capellmeisters *Hagen* stehend, ist es gelungen, sich mit dem *Theaterorchester* dergestalt zu vereinen, dass die 2 üblichen Orchesterfonds-Concerte mit den seinigen zusammenfallen. Da die ersteren milde Zwecke zum Grund haben, so erscheinen sie auch jetzt nicht beeinträchtigt, indem der Cäcilienverein seinerseits wieder, da er materielle Interessen nicht anzustreben nöthig hat, durch Subscriptionen ziemlich gedeckt, dem Orchesterfonds den gewöhnlichen Zufluss garantirt hat Dieses Arrangement ist lobenswerth — die Kunst kann dadurch nur gewinnen denn, während auch die trefflichsten Einzelleistungen immer einseitig bleiben, gewinnen sie in gegenseitiger Vereinigung an Allseitigkeit, Fülle, Reichheit des Programms, Ermöglichung von Aufführungen solcher, namentlich altklassischer Werke, die ohne solche Vereinigung im Skat bleiben müssten. So konnte auf diese Weise in dem vor einigen Tagen Statt gefundenen 1. Vereins-Concert folgendes interessante Programm vermittelt werden: Symphonie in G-moll von Mozart, Ouverture zu „Coriolan“ von Beethoven, das „Dettinger Te Deum“ von Händel, die Chöre „Morgengebet“ und „Auf dem See“ von Mendelssohn und „Im Sommer“ von Hauptmann, ausser welchen Piecen noch die Füllnummern „Violin-Concert von Beethoven“ von unserm wackeren Hrn. Concertmeister *Fischer* vorgetragen, Violoncell-Concert von Schubert, von Hrn. *Bender*, Mitglied des Theaterorchesters ausgeführt, Arie aus der Schöpfung, und Rondo aus der Oper „das Lotterieloos“ von N. Isouard, beide von unserer trefflichen Operistin Frau *Jagels-Roth* gesungen, eingeschaltet wurden. Das ganze Concert erfreute sich des verdientesten Beifalles. — Die nächsten Vereins-Concerte versprechen noch interessanter zu werden. —

Mit dem 21. d. M. haben auch wieder die *Quartett-Soireen* des Hrn. Kapellm. *Hagen* begonnen, die noch jedes Jahr ihr kunstsinniges Auditorium fanden. In der ersten derselben wurde ein Quartett von Haydn (G-dur) eines von Mozart (A-dur) und eines von Beethoven (B-dur) — die grosse Trias repräsentirt — vorgeführt. Die Executenten Hr. Concertmeister *Baldenecker* (1. Viol.) Hr. *Fischer* jun. (2. Viol.) Hr. Kapellm. *Hagen* (Alt) und *Grimm* (Cello), nun schon durch mehrjähriges Zusammenspiel sich trefflich zusammen verstehend, haben ihre Aufgabe mit Liebe erfasst und dem entsprechend gelösst. —

Was nun unsere Oper betrifft, so ist sie durch eine treffliche Zusammensetzung wie durch erhöhte Energie wieder auf einen lobenwerthen Standpunkt versetzt. Die beiden ersten Sängerinnen Frau v. *Stradiot-Mende* und Frau *Jagels-Roth* vermitteln gediegene Leistungen und haben sich sehr die Gunst des Publikums erworben. Die beiden ersten Tenore, Hr. *Peretti* und Hr. *Brunner* wirken mit vielem Fleiss, der Bassist Hr. *Thelen* sucht seine schönen Stimmmittel mehr und mehr auch zu künstlerischer Bedeutung zu erheben. Auch einige der übrigen Mitglieder, namentlich Frl. *Molendo* (Soubrette) zeigen sich sehr verwendbar. Der Barytonist Hr. *Ueberhorst* konnte uns seinen Vorgänger noch nicht vergessen machen, wirkt indess mit anerkennenswerther Thätigkeit. — Auch das Repertoire hat sich besser gestaltet, Wagner (Tannhäuser und Lohengrin) ist nicht mehr vernachlässigt, wenn wir auch bedauern müssnn, dass die Wiederaufführung seines „Holländers“ noch nicht hat ermöglicht werden können. Doch wünschten wir noch, dass man statt der leichten italienischen Waare (den vielen Lucrezien und Lucien, Nabuchodonosors u. a.) der romantischen deutschen Schule mehr Berücksichtigung angedeihen lasse, als es bisher geschehn ist. — Spohr existirt gar nicht mehr für uns, Marschner ist namentlich mit seinem lieblichen „Heiling, Vampyr“ etc. etc. schon längst nicht mehr repräsentirt, auch Weber ist etwas selten geworden. Wir wissen wohl, man kann nicht Allen Alles bieten, anerkennen auch von Herzen den bisher gezeigten Fleiss, glauben aber dennoch, dass dies Alles so manchen warmen Wunsch nicht ausschliesst. — Eine zur Neueinstudirung beabsichtigte neue Oper von *Raff* hat bis jetzt noch unüberwundene Hindernisse gefunden, doch ist Einiges in Aussicht genommen, was uns dafür Ersatz bieten wird. *H.*

Beethoven.

Eine Kunststudie von W. v. Lenz.

IV.

Haydn und Mozart hätten in Ries keinen ihnen auch nur gleichberechtigten Menschen erkannt, ihn kaum zum Schüler haben wollen. Keinem Zweifel kann indessen unterliegen, dass ohne diese Nationalität das Verhältniss von Ries zu Beethoven ein gegenseitig sehr viel einigeres geworden wäre, und schwerlich vertrüge sich Beethoven heute mit den in der Kunst wirkenden Landsleuten von Ries, weil diese ehemals in aller Bescheidenheit durch Fleiss und Verdienst nach einer nur gerechten Anerkennung strebten, heut zu Tage aber die ersten Plätze erstürmen wollen. Ein umgekehrtes Verhältniss, welches sich nicht genug daraus erklärt, dass dieses Element in der Person von Mendelssohn der Kunst einen Mann von sehr überwiegendem Talent gegeben, den wir im zweiten Theil dieses Buches schätzen, nicht überschätzen lernen werden.

Der Verfasser, ein Schüler von Moscheles, ein Verehrer von Eduard Ganz, dieser Leuchte aller Rechtsphilosophie und Behandlung einer Doktrin als solcher, ist der Meinung, dass man von Juden wie von jeder anderen Nationalität sprechen kann, ohne Versteckens zu spielen, weil das Individuum von keiner Nationalität afficirt werden soll, alles Konkrete aber, und somit das Individuum in dem Allgemeinen, in dem Kunstinteresse aufzugehen hat.

Die Sonate mélancolique, in der Moscheles den Verlust eines werthen Freundes betrauerte, wie er dem Verfasser sagte, die Cramer dedizirten „Allegri di bravura“, die vierhändige dem Erzherzog Rudolph dedizirte Sonate in *es*, die Moscheles zweihändig zu spielen liebte und die mit der vierhändigen Sonate Hummels in *as* den ersten Platz behauptet (Beethoven beschäftigte die Idee einer vierhändigen Sonate erst auf seinem Todbette und op. 6 kommt hier nicht in Betracht), diese Werke erklären hinlänglich das wohlwollende Interesse Beethovens an dem strebenden Moscheles. Liszt sagte einmal treffend in Paris: „Die Sachen von Moscheles sind englischen Kästchen vergleichbar, die man an ihrer untadelhaften Arbeit erkennt, die sich so vortrefflich schliessen und öffnen: es ist weiter nichts drinnen, es sind aber Kästchen von englischer Arbeit.“ Moscheles spielte insbesondere seine Beethoven dedizirte Sonate vortrefflich. Sie ist ein Machwerk, keine Eingebung, eine geschulte Sonate, immer noch und quand même, eine Sonate que me veux-tu? mit etwas modischem Clavierprunk, noch lange kein Gedicht. Aber etwas Anständiges hat die Sonate, das sie empfiehlt, wie die hübsche Romanze in H dur. Das Rondo ist freilich nur eine Moscheles'sche Knallerbse und das Scherzo mit zwei Trios eine Rhapsodie in Beethovenschem Geiste ohne Beethovens Geist.

Eine hier dem Verfasser natürlich gegebene Erinnerung wird dem Leser nicht unwillkommen sein, weil man die Leute vor wie nach Beethoven nicht zu vergessen hat, um eine Erscheinung, wie er eine war, von allen Seiten zu beleuchten. Es ist nur das Leben, das wieder Leben gibt, und Alles hat bei einem Gegenstande, wie der unserige, zusammen zu greifen. —

Es war in London, im Mai 1829, an einem jener Sonntag-Vormittage, wo man glauben sollte, die ungeheure Stadt sei mit schwarzem Tuch verhangen, als der Verfasser in jener Beethoven dedizirten Sonate bei Moscheles eine Lektion nahm. Moscheles spielte mir eben das Scherzo in der Bewegung vor, in der ich es zu studiren hatte, als ich ihn bat, es mich einmal in der grösstmöglichen Geschwindigkeit hören zu lassen. Hieran schien Moscheles vielen Geschmack zu finden, denn er wiederholte das Stück mehrmals mit einer so grossen Virtuosität, dass es ordentlich nach etwas klang. Während dessen war ein junger Mann in's Nebenzimmer getreten und hatte sich dem Erard'schen Flügel genähert an dem Moscheles ihm den Rücken zuwandte. Der Fremde hatte etwas beim ersten Blick Einnehmendes. In seinen feinen Zügen zeigte sich das Gepräge des Orientalen. Als Moscheles das Scherzo beendigt hatte, rief der Fremde recht aus dem Herzensgrund Bravo und stellte sich „als einen Clavierspieler vor, der sich Moscheles in London empfehle.“ An solche Besuche war dieser so gewöhnt, dass er, um der jungen Mann schneller los zu werden, antwortete: „nun spielen Sie mir etwas, bis ich einen Frack anziehe, denn ich habe eilig auszugehen.“ Der deutsche Clavierspieler setzte sich auch augenblicklich an's Instrument und versuchte dasselbe gewissermassen in der Figur der auseinander gehenden Octaven im Finale der damals so eben erschienenen Sonate Mendelssohns in E dur. Hier fiel ihm aber schon Moscheles mit den Worten um den Hals: „Sie sind Mendelssohn! Wie hab ich Sie erwartet!“ Der Freudenergüsse war nun kein Ende. Moscheles rief auch noch seine hübsche Frau zu Hülfe. Mendelssohn, ein Clavier-Virtuose in einer grösseren, vom Concerttand entfernten Art, musste nun die ganze Sonate spielen, die Moscheles über alles ging, die er immer auf

seinem Instrument liegen hatte, wo sonst nichts lag, denn Moscheles war ein säuberlich Männchen, dass keine Unordnung litt, dem die doppelte Buchführung in der Kunst auch willkommen gewesen wäre. In diesem Kreise, zu dem noch der Altmeister John Cramer gehörte, den Beethoven verehrte, in der kleinen, ansprechenden Wohnung von Moscheles am Finsbury-Square, hörte der Verfasser Gesprächen über Beethoven zu, den Mendelssohn verehrte, von dessen Clavierwerken Cramer nur wenig wissen wollte, den Moscheles nur kalt wiedergab. Hier sagte Mendelssohn, als von Sonaten für Piano und Violine die Rede war: „welcher Componist könnte hoffen, sich einem Adagio wie das in der, dem Kaiser Alexander von Russland gewidmeten C moll-Sonate, auch nur zu nähern! Hier spielte vor Mendelssohn Moscheles mit Cramer seine vierhändige Sonate in *Es*, wie Hummel seine vierhändige Sonate einst in Moskau öffentlich mit Field, von welchem Cramer immer mit Entzücken sprach, dem Hummel den Ehrenplatz in der Sonate, die erste Stimme, in Moskau eingeräumt hatte. Im Rondo, damals gab es noch Rondos, hat die erste Stimme acht Takte Solo. Dieses in sich unbedeutende Motiv stellte Field mit Verzierungen in seiner Art, von denen Hummel bei ihrem ersten Zusammenspiel nichts zu hören bekommen, so überraschend hin, dass ein Geflüster das Publikum durchlief, dem jede Note der Sonate bekannt war. Hummel, vielleicht in einer Anwandlung unwillkührlichen Neides, spielte hierauf etwas stark in Bass, was Field, der sich nie genirte veranlasste, laut bis in den Concertsaal hinein zu rufen: »ne tappez pas si fort.“ Field, der integralste Ausdruck des Claviers als Soloinstrument, nicht auch als musikalisches Mittel, hat in Russland Clavier-Traditionen hinterlassen, die noch ihre guten Früchte tragen. Im „Notturno“, das er geadelt, und aus der Taufe gehoben, in der kleinen, wenn auch in der leidenschaftlichen Cantilene, war Field ein Rubini auf Stahlsaiten. Von Beethoven verstand er nichts. Beethoven beurtheilte er nach der Sonate pathétique, die er spielte, aber wenig claviergemäss fand. Die Clavier-Concerte Beethovens, symphonistische Mikrokosmen, welche das ‚Pianoforte als solches absorbiren und keine eigentliche Passage kennen, mussten ihm ein heiliger Gräul sein. Field war, nicht ohne Anstoss, bis Hummel gekommen, d. h. bis an einen am Clavier neumodischen Ausdruck Mozarts, und da stehen geblieben. Als Schüler von Clementi konnte er über diese Station nicht hinaus, weil er in Beethoven suchte, was in ihm nicht zu finden war — das Clementi-Fieldsche Clavier, eine Salongrösse. Bezeichnend für diese Richtung des Claviers ist, wenn in Moskau und St. Petersburg beliebte Stellen Fieldscher Concerte in Auszügen gestochen wurden z. B. dem Titel: »passage du second Concerto; wenn Fie. uf dem Titelblatte seines Rondos in *es*, wo der Dezimensprung im ersten Takt von *es* nach *g*, von *g* nach *b*, schon als sehr kühn im Bass galt, sich élève de Clementi nennt (St. Pétersbourg chez F. A. Dittmar). Wir haben gelesen, dass Beethoven sich nicht den Schüler Haydn's nennen wollte und darin Recht hatte, weil er sein eigener Sohn und Schüler war.

Die neuere Zeit hat Liszt und Chopin in der vierhändigen F moll-Sonate von Onslow gehört, die diese Dioskuren des Claviers einmal öffentlich in Paris vortrugen. Ein Zusammenwirken des männlichen Elementes mit dem weiblichen in der schwierigen Kunst, ein Instrument zu behandeln, das einen gegebenen trockenen Ton hat, wie es wohl nie vorgekommen sein mag.

Chopin verstand den unglücklichen Beethoven. Seine Grösse tröstete ihn. Er spielte von ihm unnachahmlich, was seiner physischen Kraft nicht zu viel war, wie die Variationen aus der Sonate op. 26; in der Cis moll-Sonate blieb Chopin gewöhnlich vor dem Finale stehen. Er las Beethoven, wie man einen Lieblingsschriftsteller liest, wie seinen Rousseau, seine Sand. Chopin spielte Beethoven nicht wie einen, wie eine Beethoven. Die Geschichte kennt Heldinnen! Wenn aber der »Donnerer“ in seinen Symphonien über das Conservatoire kam, hörte ihm Chopin still verzückt zu. Bei einer solchen Gelegenheit in diesem Heiligthum des Orchesters hatte man Naturen wie Liszt und Chopin zu beobachten, um an die Macht der Kunst im Leben zu glauben.

Welch ein gewaltiger Mann Liszt für und in Beethoven sein wollen, weiss Europa. Zeitgenossen und Epigonen haben zu dem grossen Bilde Beethoven mitzuwirken, soll es in seinem Umfange erfasst, nach dem Werth der Kräfte auch geschätzt werden, welche sich dessen Verständigung angelegen sein liessen, um demselben einen bleibenden Platz im Leben zu sichern, denn alle Kunst ist nur eine „fata morgana“ des Lebens. —

Mit- und Nachwelt Beethovens, wie wir sie hier berühren, werden uns in dem nächsten Bande dieser Kunststudie näher beschäftigen. Verweilen wir noch einen Augenblick bei Cramer, diesem „venerabilis Beda“ des neueren Claviers, weil er von allen Clavierspielern allein vor Beethoven Gnade fand. Unter Cramers Händen schien jedes Piano einen reichern Ton auszugeben. Ohne die Passagenfertigkeit eines Moscheles, ohne das leidenschaftlich grosse Spiel von Mendelssohn, der für

Beethoven geschaffen war, mochte dennoch Cramer in Ton und gebundenem Styl ein höherer Ausdruck der Schule in Allem sein, was eine solche auch geistig gross macht. In einem Morgen-Concert in den Argyle-Rooms (Mai 1829) spielte Cramer in London das Clavier-Quartett Mozarts in Es dur (der Zwillingsbruder des leidenschaftlicheren G moll-Clavier-Quartetts), begleitet von seinem Bruder, dem Violinisten Franz Cramer und dem „grossmütterlichen" Lindley, aus dem man in England einen Romberg machte. — Dass die Engländer Mozart und Beethoven, Händel und Bach lieben wollen, muss man ihnen verzeihen. Da ist die allmächtige fashion, die tyrannische Mode im Spiel und wenn man, es muss nur in „Argyle-Rooms" oder in „philharmonic society" sein, ihnen eine Symphonie von Gade spielte und dieselbe für eine von Mozart ausgäbe, sie glaubten es auch und bezahlten mit demselben Vergnügen ihre halbe Guinee Eintritt! »Das sind die grossen Kenner«, sagte einmal Beethoven beim Grafen Browne, wo Ries einen Marsch improvisirt für einen von Beethoven gelten lassen und dies Glauben gefunden hatte; man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings, mehr brauchen sie nicht.

Tages- und Unterhaltungsblatt.

Paris. Die längst angekündigte Oper des Capellmeisters Bottesini „L'assedio di firenze" wird erst Ende nächsten Monats zur Aufführung kommen können, da Mario einen kurzen Urlaub hat. Mad. Frezzolini hat den Director Calzado eingeklagt, weil er versprochen, die Partie der Leonore in Verdi's „Trovatore" nur von ihr singen zu lassen und sein Wort nicht gehalten, indem Mad. Penco wieder im Besitz derselben ist. — Mlle. Marietta Piccolomini, eine junge Dame, welche in Turin ausserordentlich gefiel, ist für die hiesige italienische Oper gewonnen. — Die Direction der komischen Oper hat in diesem Jahre mit neuen Werken nur wenig Glück, da viele derselben schon bei der ersten Aufführung kalt liessen. — Die vor einigen Tagen gegebene Oper „Les saisons" v. Victor Massé wird wohl nicht viele Wiederholungen erleben, da weder Musik noch Libretto besondere Anziehungskraft auszuüben vermögen. — Sophie Crüvelli, welche die Bühne noch vor Ablauf ihres Contraktes verlassen, wird sich am 5. Januar mit dem Grafen Vigier vermählen. — Die Eröffnung der „Bouffes Parisiens" in dem neuen Gebäude musste eingetretener Hindernisse wegen, um einige Tage verschoben werden. — Verdi, welcher den Winter hier zubringen wollte, hat seinen Entschluss geändert, da er vor acht Tagen nach seiner Vaterstadt Busseto reiste. — In dem ersten Concerte, welches die jungen Künstler des Conservatoriums gaben, kamen folgende Werke zur Aufführung: die Ouvertüren zu „Figaro's Hochzeit" und „Egmont", Fragmente aus „Armide" von Gluck, Symphonie von Gounod, Chor von Gevaert und eine Symphonie für 2 Violinen von Alard.

(Auszug aus dem Sterbeprotokoll Mozart's.) Am 5. December 1791 starb in Wien der Titl. Herr Wolfgang Amadeus Mozart, k. k. Capellmeister und Kammer-Compositeur in der Rauhensteingasse, im kleinen Kaiserhaus Nr. 970, am hitzigen Frieselfieber, beschaut; alt 36 Jahr. Im „Friedhof" A. St. Marx III. Klasse, in der Pfarre bei St. Stefan, bezahlt 1. Fl. 36 kr., Todtenwagen 3 Fl. Das damalige kleine Kaiserhaus Nr. 970 hat jetzt die Nummer 934 (Mozarthof.) — Hier wohnte und starb der grosse Tonsetzer im ersten Stockwerke. Das ziemlich geräumige Zimmer war sehr dunkel. Es hatte zwei Fenster in einen engen Hof. Seine Arbeitsstube befand sich um die Ecke, gegen die Strasse zu. Mozarts Arzt war zuletzt Dr. Closset, beigezogen wurde Dr. v. Sallaba, Premierarzt des allgemeinen Krankenhauses. Der Capellmeister Süssmeyer war bei seinem Erlöschen zugegen. Alsbald fand sich Graf Deym (unter dem Namen Müller, Eigenthümer des Kunstkabinets beim rothen Thurme) ein, und nahm einen Gypsabdruck von dem Antlitz des grossen Todten. Gottfried Freiherr von Swieten, verdienter Sohn des grossen Gerhard Freiherrn von Swieten, wie sein Vater, Präses des Studien- und Censurwesens, Präfekt der Hofbibliothek, erschien ebenfalls sogleich in dem Hause der Trauer mit Rath und That. Schikaneder war trostlos. Auf der Bahre war Mozart mit einem schwarztuchenen Todten-Bruderschafts-Gewand angethan!! Seine Todeskrankheit währte 15 Tage. Er war schon leidend, als er von Prag von der Krönung des Kaisers Leopold II. zurückkehrte. Die ihm im Herbste 1791 verliehene Dom-Capellmeisterstelle bei St. Stefan, die ihn in eine „geborgene" Lage versetzt hätte, konnte er nicht antreten. Weder Mozart's Gattin, weder Süssmeyer noch Schikaneder, dem Mozart zu Ruhm und Reichthum verhalf, bekümmerten sich um den Leichenhügel des grossen Meisters. — Von seinen Zeitgenossen gab es nicht Einen, der ihm auch nur einen simplen Leichenstein mit dem Namen Mozart, der im Jahre 1791 zwei Gulden gekostet, hätte setzen lassen.

(Der sardinische Schäfer Picco) In der vorigen Woche trat in der italienischen Oper in Paris ein blinder Schäfer aus Sardinien auf, um Proben seiner Kunst abzulegen; gekleidet in einem Costüme, wie es wohl in seiner Heimath noch nie gesehen worden, wusste derselbe sehr bald die Bewunderung des Publikums zu gewinnen. Picco ist ein wahrhaft begabter Mensch, ja, er ist sogar ein grosser Musiker, ein ausserordentlicher Virtuose auf dem kleinsten und werthlosesten Instrumente, welches er „*Tibia*" nennt. Seine Tibia ist nur ein Flageolet von der schlechtesten Sorte, welches sich durchaus nicht durch Schönheit des Tons auszeichnet und dennoch weiss der blinde Picco dasselbe so zu behandeln, als wäre es die beste Flöte. Die kunstvollsten Arpeggien und Triller, die schönsten Echo's und die seelenvollsten Töne, die zum Herzen des Hörers dringen, entlockt der Künstler seinem unbedeutenden Instrumente. Nicht nur den Gesang der Vögel, welche seine ersten Lehrmeister waren, ahmt er in ganz unbegreiflicher Weise nach, sondern er spielt auch italienische Volkslieder, Fantasien über Opernthemas und ganz besonders den Carneval von Venedig. Nach jeder Piece erfolgte ein wahrer Beifallssturm, der kein Ende nehmen wollte, als der arme Virtuose jedesmal mit einem gewissen Stolze sein Instrument emporhob, um zu zeigen, mit welchen geringen Mitteln er einen so

grossen Erfolg hervorzurufen vermag. Es ist nur zu bedauern, dass ein so musikalischer Mensch, wie dieser blinde Piero gezwungen war, ein so unbedeutendes Instrument zu wählen.

(Komische Lieder). Unter dem Titel „Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater" erscheint in Berlin im Verlag von L. Lasser eine Sammlung komischer Lieder mit Pianoforte, welche die Aufmerksamkeit aller Freunde heiterer Musik verdient.

Rundschau.

In Dessau ist der Theaterbau, den man bis Mitte Januar hergestellt zu sehen glaubte, auf höhere Veranlassung bis zum Frühjahr sistirt worden.

Im Laufe des Winters werden in St. Petersburg die kaiserl. Hofsänger alle 14 Tage im Saale der Hofsängerkapelle zum Besten der verwundeten und der Familien der getödteten Vertheidiger des baltischen Geschwaders geistliche Concerte geben, zu denen der Zutritt mindestens 1½ Rubel Silber für jede Person und jedes einzelne Concert kosten wird.

Der Pianist Fumagalli gab in Mailand sehr besuchte Concerte und erregte durch sein grossartiges Spiel wahrhaften Enthusiasmus,

Vieuxtemps feierte in Greneble Triumphe.

Die Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannte die Herren Damcke in Brüssel, Scudo in Paris und Lwoff in St. Petersburg zu Ehren-Mitgliedern und Correspondenten.

In St. Petersburg erscheint von Neujahr ab im Verlag der Herren Brandus & Comp. eine neue Musikzeitung unter dem Titel „Le monde musical", deren Redaktion Herr Frackmann übernommen.

Binnen Kurzem wird die Einweihung des Domes in Gran stattfinden und Liszt seine neue Messe dort dirigiren.

Der Tenorist Schlösser aus Darmstadt gastirte als Lyonel (Martha) in Frankfurt am M. und erfreute sowohl durch vorzügliche Stimme als auch durch gediegenen Vortrag.

An die geehrten Abonnenten.

Um Störungen in der Zusendung zu vermeiden werden die geehrten Abonnenten der

Rheinischen Musikzeitung

freundlichst gebeten, den Jahrgang 1856 bei den betreffenden Buch- und Musikalienhandlungen recht bald zu bestellen. Derselbe kostet durch den Buchhandel bezogen Thlr. 2. — durch die Post pro Semester 1 Thlr. 2½ Sgr.

Der Verleger **M. Schloss** in **Cöln.**

Verantwortlicher Herausgeber und Verleger: M. Schloss in Cöln. Druck von W. Clouth in Cöln.